

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

MARS 1933

---

*A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140*



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII<sup>e</sup>)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

---

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

---

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein. C'était, depuis 1923, un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

---

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON.      PIERRE D'ESPEZEL.



---

# SOMMAIRE

---

Deux découvertes relatives à Van der Weyden, par MM. <i>Émile RENDERS</i> et <i>Frédéric LYNA</i> , conservateur-adjoint du Cabinet des manuscrits de la <i>Bibliothèque royale de Bruxelles</i> .....	129
Le Marmorbad de Cassel et les Lazienki de Varsovie, par M. <i>Pierre FRAN-</i> <i>CASTEL</i> , professeur à l'Institut français de Varsovie.....	138
L'Iconographie de Houdon, par M. <i>Louis RÉAU</i> , directeur de l'Institut français de Vienne .....	157
Documents nouveaux sur Delacroix et sa famille, par M. <i>André JOUBIN</i> , directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.....	173
Bibliographie.....	187

---

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,  
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

---

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

---

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
} Autres Pays.....	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),  
les planches sont tirées sur madagascar  
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
} Autres Pays.....	340 fr.

---

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR  
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

---

# LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (viii<sup>e</sup>)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V<sup>e</sup>)

## L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

### DERNIER PARU

## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN  
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

### DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon**. In-4° de viii-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc**. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour**, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de iv-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence**. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué**. In-4° de viii-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon**. In-4° de viii-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance**. In-4° de viii-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie**. In-4° de viii-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater**. In-4° de viii-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne**. In-4° de viii-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret**. In-4° de viii-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

### EN COURS D'IMPRESSION

**Chardin**, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

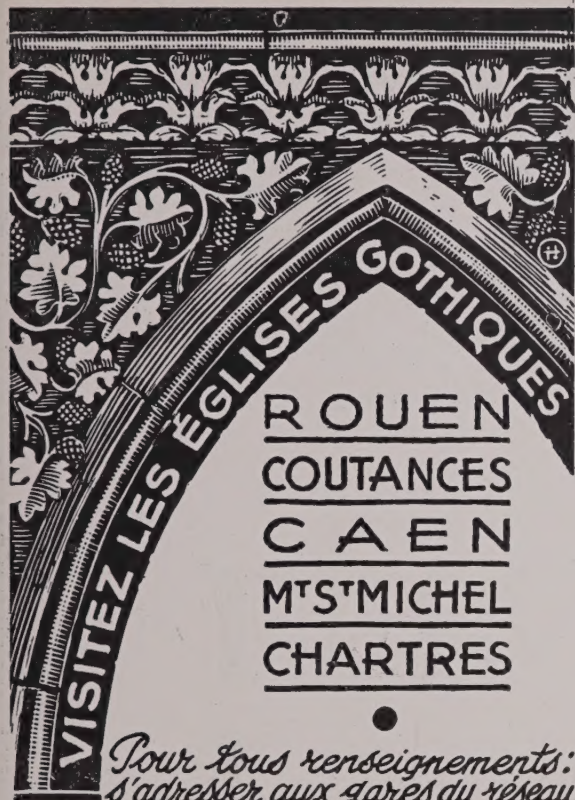
### EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.

DEGAS, BERTHE MORISOT



# CHEMINS DE FER DE L'ETAT



**ROUEN**  
**COUTANCES**  
**CAEN**  
**M<sup>T</sup>S<sup>T</sup>MICHEL**  
**CHARTRES**

*Pour tous renseignements:  
s'adresser aux gares du réseau*

## CHEMIN DE FER DU NORD

### Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord assure les relations entre la France et l'Angleterre par les voies maritimes les plus courtes.

*Services quotidiens dans les 2 sens*

#### SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,  
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,  
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

#### SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*  
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*  
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*  
Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

## CHEMINS DE FER P. L. M.

### POUR VOS VOYAGES AU MAROC PASSEZ PAR MARSEILLE

Le Maroc vous tente : Vous désireriez admirer ses kasbahs, ses mosquées, ses somptueux palais, ses souks aux couleurs étranges où grouille une population bruyante. Vous pouvez vous y rendre rapidement et commodément en passant par Marseille.

De nombreux trains rapides et express, offrant toutes catégories de places assises ou couchées, convergent, en effet, des principaux centres de la France et de l'étranger vers le grand port méditerranéen. Les luxueux navires de la C<sup>ie</sup> Paquet (tel le « Maréchal Lyautey » et le « Nicolas Paquet » de 10.500 tonnes) en partent tous les samedis à 11 h. pour Tanger et Casablanca qu'ils atteignent, respectivement, le lundi vers midi et le mardi matin.

Les principales gares P. L. M. et les Agences de la Compagnie de Navigation Paquet délivrent pour Tanger et Casablanca des billets simples valables 15 jours et des billets d'aller et retour valables 30 ou 90 jours, donnant droit à l'enregistrement direct des bagages. Vous pouvez obtenir aussi, dans les principales gares P. L. M. et dans les Agences de la C<sup>ie</sup> Paquet, les billets qui vous sont nécessaires pour les trajets à effectuer sur les Chemins de fer marocains ; l'enregistrement de vos bagages a lieu, dans ce cas, pour votre destination définitive au Maroc.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

### ALGER à 38 h. 1/2 de Paris PAR PORT-VENDRES

La voie la plus rapide entre Paris et Alger est celle de Paris-Quai-d'Orsay-Toulouse-Port-Vendres.

La traversée est assurée en 22 heures par le rapide et confortable paquebot « El Kantara » de la Compagnie de Navigation-Mixte : ce paquebot moderne est pourvu des dispositifs de sécurité les plus perfectionnés.

Dans le sens France-Algérie, il correspond à un train-paquebot partant de Paris-Quai d'Orsay les dimanches et jeudis soirs à 17 h. 21 (toutes classes, couchettes de 1<sup>re</sup> classe et wagon-restaurant) ; l'arrivée à Alger a lieu le surlendemain matin à 8 h. (Durée totale du voyage 38 heures 1/2.)

C'est non seulement la voie la plus courte, mais celle qui traverse les eaux les mieux abritées ; c'est la seule avec transbordement direct des passagers et de leurs bagages du train au paquebot, sur le quai même d'embarquement.



*LES BEAUX-ARTS*

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII<sup>e</sup>

*En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V<sup>e</sup>*

## L'ART FRANÇAIS

*Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN*

# MANET

*INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT*

*CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN*

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

**480 phototypies**

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste  
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4<sup>o</sup> raisin (25×32), chacun de 220 pages,  
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

**Prix : 750 francs**

---

LES COMMANDES SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V<sup>e</sup>



## DEUX DÉCOUVERTES RELATIVES A VAN DER WEYDEN

Nous devons à notre éminent historien, M. Hulin de Loo, une découverte d'importance<sup>1</sup>. L'examen de la série de portraits de J. Leboucq, conservée à la bibliothèque d'Arras, l'a conduit à identifier le personnage représenté dans le dessin du folio 218 avec celui du portrait n° 537 A du Musée de Berlin. Ce dernier, catalogué sous le nom du Maître de Flémalle, attribué par M. Hulin de Loo à Robert Campin et restitué par moi-même à Rogier Van der Weyden, représente un personnage gras et joufflu, nu-tête, peint sur fond blanc.

Bien que j'aie démontré l'inexistence de la prétendue école de Tournai, imaginée par M. Hulin de Loo en 1902, celui-ci n'a pas renoncé à sa thèse, qui tendait à assimiler le Maître de Flémalle à Robert Campin ; aujourd'hui encore, en effet, il persiste à lui attribuer le panneau en question.

Le portrait du Recueil d'Arras est celui d'un chevalier de la Toison d'Or, du nom de Robert, Seigneur de Masmines, et l'identité du personnage avec celui du portrait de Berlin est hors de doute. Or, cette identification nous permet de donner au tableau de Berlin une date antérieure au 10 janvier 1430. Ceci a son importance, car nous ne connaissions jusqu'ici qu'une seule œuvre datée du prétendu Campin : les deux volets du Musée du Prado dont l'un représente le chanoine Henri de Werle (1438).

M. Hulin de Loo ne nous dit pas où il a puisé ses renseignements relatifs à Masmines ; mais voici ce que nous apprend Jean-Baptiste Maurice<sup>2</sup> :

XVII<sup>e</sup> chevalier : Robert, Seigneur de Masmines, Berleghem, Hemelverdighen, Uytberghe. Il eut pour père Walrave, Seigneur de Masmines & Berleghem, fils de Gérard, aussi Seigneur de Masmines, (issu des anciens Seigneurs de Sottenghien & Rassenghien) et de Catarine, Dame de Berleghem. Sa Mère estoit Catarine Marschalk, fille de Robert, Seigneur de Blaesvelt, et de Béatrix de Flandres, fille naturelle de Louys, comte de Flandres.

1. *Trésor de l'Art flamand, du moyen âge au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mémorial de l'exposition d'Art flamand à Anvers en 1930, par un groupe de spécialistes.* Bruxelles, 1932.

2. *Le Blason des armoiries de tous les chevaliers de l'ordre de la Toison d'Or, depuis la première institution jusqu'à présent.* Bruxelles, 1667, p. 19.



Il est nommé par les vieux Historiens, entre les premiers capitaines Flamens, qui accompagnèrent le duc Jean de Bourgogne, en l'an 1417, lorsqu'il prit la ville de Rheims, pour la défendre contre les Anglois, l'an 1420. Il fut armé Chevalier par le bon Duc Philippe, avec Jean de Hornes, au siège de Meleun. Depuis, en l'an 1430, se trouva à la sanglante bataille contre les Liégeois, où ce Seigneur combattant fort valeureusement fut tué avec Jean de Ghistelles, Seigneur de Dutzele, laissant de son épouse, nommée Isabeau, Dame de Leeverghem (issue de son costé maternel de la mesme maison de Masmines) deux filles dont la première, Marguerite, Dame de Masmines et Berleghem, fut femme d'Adrien de Jauche, Seigneur de Mastaing, d'ou sont issuz les Comtes de Mastaing jusques à présent.

« Jean van Ghistelle, chevalier, Seigneur de Dudzeele, Straeten, mourut en 1430, à Bouvines, écrit d'autre part J. Gaillard<sup>1</sup>, dans une rencontre des Liégeois. » Or, nous savons que le siège de Bouvines fut levé le 4 août 1430. Nous avons donc la certitude que Robert de Masmines trouva la mort devant Bouvines avant le 4 août 1430, c'est-à-dire sept mois après sa nomination de chevalier de la Toison d'Or.

Contrairement à ce que M. Hulin de Loo déclare, Robert ne put donc prendre part au premier chapitre, qui se tint à Lille en l'an 1431. En effet, Jean-Baptiste Maurice, écrit à la page 27 et en marge :

Premier chapitre tenu en la ville de Lille, en l'an 1431, en l'Eglise de Saint Pierre où, au lieu de Robert de Masmines trépassé, fut créé Frédéric, Comte de Meurs.

M. Hulin de Loo nous dit encore, sans nous indiquer de sources, que Robert de Masmines avait épousé (avant 1409) Élisabeth de Leeuwerghem, dame de ce lieu, laquelle vivait encore en 1455 ; elle était châtelaine de Ninove pour le duc, qui lui servait une pension. Les terres de Robert et de sa femme étaient presque toutes situées entre l'Escaut et la Dendre, dans la Flandre impériale ; Robert tenait même quelques fiefs du Hainaut ; ses biens s'étendaient jusqu'au voisinage de Tournay. D'autre part, il possédait un important hôtel à Gand, le Masseminnesteen. « On voit, continue l'auteur, que la famille de Masmines était solidement ancrée à Gand, bien que Robert, attaché à la personne du Duc, dût souvent se déplacer avec la Cour. Il n'abandonna pourtant pas sa résidence de Gand, car il remplit les fonctions d'électeur du duc (s'Heeren Kieser) dès 1408, et encore en 1424. Sa veuve continua à y habiter. »

Nous savons donc avec certitude, grâce à M. Hulin de Loo, que le portrait du Musée de Berlin attribué à Robert Campin a été peint avant le 4 août 1430. Et puisque ce portrait ne porte pas l'insigne de l'ordre de la Toison d'Or — le port en était obligatoire — nous devons admettre qu'il a été exécuté avant même la création de l'ordre à Bruges, c'est-à-dire avant le 10 janvier 1430.

Voyons donc si, avant le 4 août 1430, le peintre Robert Campin, dont l'histoire ne cite aucune œuvre peinte autre que des travaux de décoration, se trou-

---

1. J. GAILLARD, *Bruges et le Franc*. Bruges, 1857, p. 95.



vait dans les conditions requises pour portraiturer un des plus puissants seigneurs attachés à la Maison ducale.

Pour se faire une idée de ce qui se passait à Tournai — ville française — depuis l'avènement du roi Charles VII (1422) jusqu'aux élections communales de 1431 — huit années de troubles, de malheurs et de ruines sans précédents dans son histoire — il est nécessaire de rappeler quelques faits historiques que nous trouvons dans l'intéressant ouvrage de M. Maurice Houtart : *Les Tournaisiens et le roi de Bourges*<sup>1</sup>.

Après la révolution intérieure qui éclata le 9 juin 1423, et après que le parti populaire, joint aux Armagnacs, fut devenu le parti du roi de France, les seigneurs de la Loi avaient été accablés de l'épithète de « traîtres bourguignons ». Le peuple soupçonnait les dirigeants de la ville, jusqu'alors élus par l'aristocratie, les banquiers, les marchands et la grosse bourgeoisie, de vouloir livrer la ville au duc de Bourgogne. Afin de démontrer la fidélité des Tournaisiens envers le roi de France, le programme révolutionnaire consistait à créer de toutes pièces un gouvernement démocratique de tendance anti-bourguignonne. L'élévation des bannières et l'organisation corporative, telle était la base de la réforme démocratique souhaitée, qui exigeait un vaste travail législatif.

Les doyens et les sous-doyens des corporations, placés à la tête de la démocratie légale, entrèrent d'emblée dans le conseil des « chefs » et y exercèrent une influence proportionnée à la puissance des métiers. Le collège des six, dont les membres étaient chargés de signer les mandats de paiement, de contrôler les comptes des ouvrages et de garder six des sept clefs de la garde du scel de la Commune, fut aboli et remplacé par six doyens. Le règlement imposait aux doyens et sous-doyens qui formèrent le quatrième conseil « de venir et assembler en halle avec les prévôts, jurés, échevins et eswardeurs, tous les mardis au son de la cloche, pour avoir ensemble avis et conseil des choses et besognes touchant le corps de la ville ».

M. Maurice Houtart décrit la situation comme suit : « C'est à la faction démagogique, à la « secte », qu'était dû le succès de l'insurrection de juin. Elle avait formé les bataillons de l'émeute, et ses chefs avaient parlé pour le peuple. A présent, il n'entendait pas laisser la besogne à moitié faite, mais voulait organiser un gouvernement vraiment populaire, faire table rase de vieilles institutions et du vieux personnel, abaisser les grands. Pour cela les démagogues se servirent du moyen qui leur a réussi le 8 juin : ils feront profession du plus pur patriotisme, dénonceront les bourgeois comme traîtres et bourguignons, seront plus français que le roi. On les appellera *doubles français*. Leur procédé ordinaire sera naturellement l'émeute. Épouvantés, les patriciens émigrèrent, et le 27 septembre 1423 commença, devant l'église de Saint-Quentin, la vente des biens confisqués sur les émigrés qui avaient trouvé aide et protection dans les États du duc de Bourgogne. »

1. Édition Casterman, Tournai, 1908.



Robert Campin fut un de ces persécuteurs. En 1425, des élections écartèrent quelques personnalités soupçonnées de compromissions par le parti populaire qui continua son règne de sanglante façon. Il fallait faire tomber des têtes pour



FIG. I. — PORTRAIT DE ROBERT DE MASMINES. Dessin du recueil d'Arras.  
(Bibliothèque d'Arras.)

ceux qui, en tout temps et à toute heure, pouvaient se mettre à la disposition de la ville.

Malheureusement pour Robert Campin, las des excès commis par les diri-

assouvir la haine déchaînée contre les traîtres bourguignons. La ruine, que l'émeute avait annoncée, fut consommée par une procédure révolutionnaire. Tout ce qui avait encore nom, fortune ou autorité, se sentant en péril, prenait la fuite. Il fallait crier, des magistrats agréables au peuple, et qui ne fussent pas suspects de vouloir livrer la ville à l'ennemi juré, le duc de Bourgogne. C'est ainsi que, le 19 février 1425, la démagogie élut Robert Campin, lors du renouvellement du Magistrat, et le réélut en 1427.

Déjà, lors de la première révolution, Campin, homme obscur, avait acquis rapidement une célébrité dans la politique intérieure. Dès la constitution des corps de métiers en 1423, il devint sous-doyen de la bannière des orfèvres, c'est-à-dire doyen des peintres. En 1425 et en 1427, il fut membre du collège des eswardeurs, l'un des trois conseils qui formaient anciennement le corps communal. Enfin, il fit partie de la fameuse commission des six citée plus haut, poste honorifique décerné à





FIG. 2. — ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRAIT DE ROBERT DE MASMINES. (*Musée de Berlin.*)



geants démagogues et les profiteurs malhonnêtes du nouveau régime, le peuple se retourna furieusement contre eux. Campin, l'homme de confiance de la ville de 1425 à 1428, fut condamné et déclaré indigne de tout office public.

M. Maurice Houtart nous raconte que les réfugiés, recueillis par Philippe le Bon, restèrent bannis jusqu'au 12 décembre 1430, et que les élections de 1431 peuplèrent les collèges de prévôts, de jurés, d'échevins et d'eswardeurs patriciens, recrutés dans la haute bourgeoisie. Huit ans de révolution étaient ainsi effacés. La réconciliation des deux branches, Armagnacs et Bourguignons, ne sera consommée qu'à Arras, en 1433.

C'est au cours de cette triste période de ruine et de misère que M. Hulin de Loo a situé à Tournai l'incomparable et florissante école de peinture dirigée par Robert Campin, le prétendu auteur des merveilles qu'on lui attribue !

Or, sa découverte nous permet de situer le portrait de Berlin avant le 10 janvier 1430 ; elle nous permet aussi de certifier que ce portrait ne peut être l'œuvre de Robert Campin. Il s'ensuit que le véritable auteur ne peut être que Rogier Van der Weyden.

En effet, un seigneur touchant aussi près à la cour de Bourgogne que Robert de Masmines, chambellan du duc et capitaine dans ses armées, créé chevalier de la Toison d'Or pour son dévouement, et mort au siège de Bouvines au service du Grand Duc d'Occident, ne saurait s'être adressé, pour faire exécuter son portrait, à Robert Campin, ennemi juré de son maître et citoyen d'une ville en lutte avec ses États !

Nous savons, en outre, que les relations de Tournai avec l'extérieur étaient très difficiles et que Robert Campin ne pouvait quitter le territoire de sa ville, où il était retenu autant par son activité politique que par de sévères règlements communaux. Quiconque sait quelles obligations d'honneur créait l'octroi de la Toison d'Or, ne peut considérer que comme une trahison — et rien dans le caractère de Masmines ne permet de charger sa mémoire — le fait d'entrer en relations avec un ennemi juré du duc et de sa politique.

N'est-il pas plus vraisemblable que Masmines s'adressa, comme le voulaient la tradition et les usages du temps, à Rogier van der Weyden, portraiteur de la Cour, natif de Tournai, mais vivant dans les États de Bourgogne avec son épouse, la Bruxelloise Elisabeth Goffaert et ses enfants ?

Une seconde découverte, d'un intérêt considérable, est due aux recherches de M. Frédéric Lyna, conservateur-adjoint des manuscrits de Bruxelles. Elle ne permet plus de douter de l'origine bruxelloise de l'épouse de Rogier van der Weyden. Je laisse la parole à M. Lyna.

L'excellence de la thèse de M. Émile Renders se vérifie notamment par l'ordre logique qu'elle assigne aux événements de la vie de Roger Van der Weyden ; chaque découverte de détail dans ce domaine vient la confirmer.



Les documents concernant les artistes de Bruxelles étant rares, c'est avec plaisir que je verse au débat une donnée nouvelle. Jusqu'à ce jour on ne savait pas si la femme de Roger Van der Weyden, était bruxelloise ou tournaisienne, le nom de Goffaux ou Goffart n'étant pas inconnu dans la ville wallonne. Pinchart et après lui les nombreux défenseurs de sa thèse, s'ingéniant de mille façons, à consolider l'école de Tournai, ont réussi à faire douter du lieu d'origine d'Élisabeth Goffaert.

Roger Van der Weyden eut quatre enfants : Corneille, né en 1426, mort chartreux à Hérimmes en 1473 ; Marguerite, née en 1432, morte à vingt ans en 1452 ; Pierre, peintre, né à Bruxelles en 1437 et mort en 1510 ; et enfin Jean, orfèvre, né dans la même ville en 1438 et mort en 1468.

Nouveau point d'interrogation ? Où sont nés les deux premiers enfants ? A Tournai, évidemment, répondent les partisans de l'ancienne théorie. En effet, si le grand Roger n'est autre que l'artisan Rogelet, il n'en saurait guère être autrement.

A les entendre, Rogier est entré à l'atelier de Campin le 5 mars 1427, pour n'en sortir qu'en 1432. Ses deux premiers enfants, Corneille et Marguerite, étant nés en 1426 et en 1432, ils ont dû, selon toute vraisemblance, voir le jour en terre wallonne.

M. Renders a réfuté victorieusement cette hypothèse en prouvant que le grand Rogier, en raison de la gravité des troubles politiques, n'a pu se rendre de Bruxelles à Tournai pour assister à la vente de la maison paternelle, le 18 mars 1426, et qu'il n'a pu davantage donner procuration à sa femme, ni à personne



FIG. 3. — ROGIER VAN DER WEYDEN. ÉLISABETH GOFFAERT.  
(Musée de Berlin.)

d'autre pour se présenter en son lieu et place. De plus, d'autres documents montrent clairement que Corneille est né à Bruxelles<sup>1</sup>.

Mais les tenants de l'école de Tournai ne sauraient admettre ce raisonnement, parce qu'il dément l'apprentissage de Rogier chez Campin. Nous manquions d'un document qui vînt renforcer les arguments de M. E. Renders de façon que toute discussion fût désormais impossible.

On sait qu'en 1695, lors du bombardement de Bruxelles, l'hôtel de ville fut incendié et que tous les registres disparurent dans les flammes. D'où la pénurie de renseignements concernant les artistes de cette ville avant 1700. Heureusement, au xvii<sup>e</sup> siècle, un secrétaire de la capitale du Brabant, Jean-Baptiste Houwaert, s'est amusé à tirer des copies de nombreux documents qu'il avait à sa portée, et à en extraire des tableaux généalogiques.

Sa collection vient d'entrer à la Bibliothèque Royale, et le document sur lequel nous attirons l'attention ici se trouve dans le ms. II. 6603, fol. 95. Avant de l'examiner, il est bon de prévenir d'éventuelles objections. Le manuscrit en question est un recueil de généalogies dont quelques-unes se rapportent à des familles étrangères à Bruxelles. Dans ce cas, la source imprimée est souvent citée. Les notices relatives à des familles bruxelloises ne mentionnent pas le nom de la ville, omission qui se comprend aisément de la part d'un copiste de la qualité de Houwaert, secrétaire communal de Bruxelles, mais elles renvoient chaque fois à des registres de l'hôtel de ville. De plus, le texte est de deux mains différentes, dont la plus ancienne est celle de Houwaert. Les renseignements fournis par celui-ci ont été par la suite complétés d'une autre plume que la sienne. Le petit passage qui nous concerne est entièrement du secrétaire de la ville de Bruxelles et mérite donc toute confiance. Ajoutons qu'il est rédigé en flamand et que cette langue était celle de l'administration de Bruxelles, au xv<sup>e</sup> siècle et beaucoup plus tard encore.

Le recto du f<sup>o</sup> 95 du ms. II. 6603, nous présente donc un tableau généalogique de Jan Goffaert, cordonnier à Bruxelles. Celui-ci avait épousé Catherine (Catherine) van Stockem. Tous deux étaient morts en 1439. Cette date est reproduite trois fois, une fois sous les noms des parents, deux fois sous ceux des enfants, ce qui prouve que les renseignements ont été recueillis dans un acte de succession.

Les enfants étaient, dans l'ordre : Jan Goffaert, dont la femme est inconnue ; Marie qui avait épousé un nommé Joannes de Doncker (en latin dans le texte) ; et Elisabeth (Lysebeth), *uxor* Rogier Van der Weyden. On le voit, les données ne sont pas abondantes, mais elles sont nettes et claires, ne laissant aucune place au doute. Elisabeth Goffaert est née à Bruxelles et s'y est mariée avec le peintre Rogier Van der Weyden. Cependant, une coïncidence curieuse mérite d'être signalée. La femme de Robert Campin s'appelait Isabelle de Stockem, tandis que celle du cordonnier Jan Goffaert, beau-père de Roger Van der Weyden avait nom Catherine

1. *La Solution du Problème Van der Weyden-Flemalle-Campin*, Bruges, 1931, p. 67.



van Stockem. Les partisans de l'école de Tournai ne manqueront pas de tirer de subtiles conclusions de cette singulière coïncidence !

Le beau portrait de femme du Musée de Berlin, exécuté vers 1435, n'étant ni celui d'une princesse ni d'une autre noble dame, mais celui d'une belle bourgeoise, d'une Flamande au teint rose et aux mains rudes de ménagère, M. Renders me fait remarquer qu'elle pourrait bien représenter la femme de Rogier Van der Weyden. Ce panneau est en effet le plus beau morceau de peinture qu'ait exécuté le maître ; les yeux du modèle sont fixés sur le peintre, unique exemple parmi les nombreux portraits attribués à Flémalle et à Rogier. Rappelons que le portrait de la femme de Jean van Eyck présente cette même particularité. L'intimité attestée par ce regard ne saurait se concevoir qu'entre le peintre et sa femme ou l'un de ses amis.

Émile RENDERS et Frédéric LYNA.





FIG. 1. — LORMANN. VUE GÉNÉRALE DES LAZIENKI, vers 1776. (Université de Varsovie, Cabinet des Estampes.)

## LE MARMORBAD DE CASSEL ET LES LAZIENKI DE VARSOVIE

QUICONQUE a visité rapidement Varsovie garde surtout présenté à l'esprit la gracieuse image d'un petit édifice qui, perdu au milieu d'un grand parc, mire ses deux façades dans des pièces d'eau. Riche jadis de palais, ainsi qu'en témoigne une série de Canaletto, la capitale polonaise n'a gardé intacts qu'un petit nombre de bâtiments ; parmi ceux-ci, les *Lazienki* — les *Bains* — dits de Stanislas-Auguste, parlent surtout aux imaginations françaises en leur rappelant, assez superficiellement du reste, quelque chose de l'esprit de Bagatelle ou de Trianon.

L'histoire de cet édifice a été écrite, avec infiniment d'érudition et de goût, par un des meilleurs écrivains d'art polonais, M. Tatarkiewicz, professeur à l'Université de Varsovie. Poursuivies depuis vingt ans, ses recherches ont fixé la date de chaque pierre, pour ainsi dire, et de chaque mouluration des *Lazienki*, sauf toutefois en ce qui concerne deux salles, au sujet desquelles on n'a pu formuler jusqu'ici que des hypothèses, et qui ont retenu dès l'abord notre curiosité par leur aspect seul vraiment original, à notre avis, dans tout le monument.

Leur décor unit les carreaux bleus de faïence de Delft et les stucs. L'emploi



qui est fait de cette dernière matière est particulièrement exceptionnel. La première salle — dite salle de Bacchus, du sujet d'un plafond peint par le Saxon Plersch en 1778 — est ornée d'une cheminée monumentale en stuc à laquelle fait vis-à-vis une porte, encadrée de stucs également et surmontée jadis d'une glace de Venise, ainsi qu'en témoignent des traces très apparentes de scellements. Cette porte donne accès dans la seconde pièce ; une seconde porte, qui communique avec un vestibule, est beaucoup plus sobrement décorée.

La seconde salle est plus richement ornée que la première. Elle a aussi un plafond peint par Plersch, signé et daté de 1779 — il représente *Diane et Actéon* — mais la part des stucs y est prépondérante. Non seulement les dessus de portes y prennent un développement remarquable, mais, en outre, les trumeaux y sont décorés de cinq grandes compositions, véritables tableaux mythologiques en stuc, encadrés de bordures analogues à celles de la toile du plafond. Ces panneaux ont tous la même hauteur avec des largeurs variables ; il y en a cinq aujourd'hui mais il est aisé de voir qu'il y en avait un de plus à l'origine — un poêle de faïence grossière l'a remplacé dans son cadre intact, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle — de telle sorte qu'ils s'opposaient symétriquement deux à deux : *Arion* faisait vis-à-vis à *Andromède*, *Pan dans les roseaux* au sujet disparu, et le plus grand enfin de ces panneaux, représentant *Diane et Actéon*, vraisemblablement aux *Danaïdes*. Ce dernier sujet est, en effet, aujourd'hui plus étroit que son pendant, mais il est certain — l'étude des plans anciens en fait foi — que le trumeau qu'il occupe fut réduit en largeur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lors du percement d'une fenêtre, en effet assez mal placée ; il est d'ailleurs visiblement d'une autre main que les quatre autres panneaux subsistants. La symétrie était donc à l'origine parfaite.

Parfaite aussi celle des quatre dessus de portes : des médaillons richement encadrés, également en stuc, y figuraient les quatre éléments sous l'apparence de *putti* accompagnés d'animaux ou d'emblèmes allégoriques. Le *Feu* manque aujourd'hui à cette série, il surmontait la porte qui fait communiquer cette pièce avec la rotonde centrale, porte dont les dimensions s'accordaient d'abord avec l'ordonnance de la petite salle, mais qui fut agrandie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et mise à la mesure du nouveau décor de la pièce centrale.

Il faut encore ajouter que la seconde des deux pièces qui nous intéresse n'est pas une salle de bains, comme on le dit à Varsovie, mais une salle de repos après le bain : la gouache de Kamsetzer que nous publions ici montre bien qu'il y avait aux *Lazienki* une piscine et non une baignoire, dans le temps du moins que cet édifice était bien un pavillon de bain, car sous le règne de Stanislas-Auguste il devint tout simplement la résidence champêtre et favorite du souverain.

M. Tatarkiewicz a bien établi, en effet, qu'en dépit de leurs dimensions modestes, les Bains de Varsovie ne sont pas une œuvre d'art conçue et réalisée d'un seul jet. Le dernier roi de Pologne, Stanislas-Auguste Poniatowski, leur a laissé son nom, il leur a donné leur forme définitive : il n'en est pas le fondateur,

ayant acquis, vers 1764, au lendemain de son avènement, avec le domaine historique d'Ujazdow, alors situé en dehors de la capitale, un petit casin baroque qu'il ne fit que transformer.

Dès 1690, il est fait mention de « bains dans le parc d'Ujazdow ». A cette époque, le possesseur du domaine était le prince Stanislas-Héraclius Lubomirski : son père, grand maréchal de la Couronne et adversaire du roi Jean-Casimir, avait été dépouillé de tous ses biens et le fils avait reçu de la Diète, en compensa-

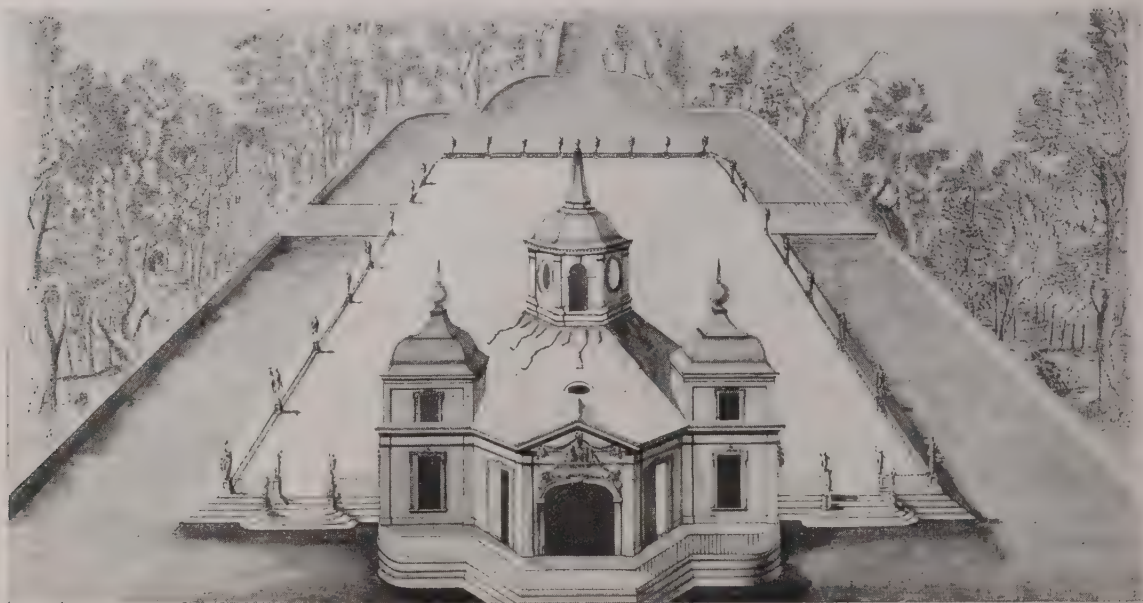


FIG. 2. — LES PREMIERS LAZIENKI DU PRINCE LUBOMIRSKI. Dessin anonyme. (Université de Varsovie, Cabinet des Estampes.)

tion, ce domaine à titre de propriété héréditaire. Cadeau quasi royal puisqu'Ujazdow, ancien château fort des ducs de Mazovie, était l'un des centres féodaux autour desquels naquit la capitale ; pauvre cadeau à d'autres égards, car le domaine consistait en de maigres taillis, merveilleuse garenne, qui s'étendait aux portes de la ville, sur un terrain coupé de marécages, à flanc de coteau, aux bords de la Vistule.

C'est dans la partie basse d'Ujazdow que le prince Lubomirski avait donc construit, dès la fin du <sup>xvii</sup>e siècle, un pavillon de bains. Un dessin anonyme, aujourd'hui conservé, avec le cabinet d'estampes du roi Stanislas-Auguste, dans la bibliothèque de l'Université de Varsovie, nous en a conservé l'aspect extérieur. C'est également dans ce précieux cabinet que figurent les autres documents que nous reproduisons ici, mais la vue d'ensemble de Lormann, comme la coupe de Kamsetzer — deux Saxons, dessinateurs ordinaires de Stanislas-Auguste — nous reportent, sans transition, à la fin du <sup>xviii</sup>e siècle et à une époque postérieure aux



premiers travaux de transformation entrepris aux *Lazienki* par le filleul de M<sup>me</sup> Geofrin. La gouache de Kamsetzer, en particulier, est signée et datée de 1776 et il n'est pas douteux notamment que la petite chambre à coucher qu'on aperçoit à droite de la rotonde centrale ne soit l'œuvre des premières années du règne de Stanislas-Auguste ; convertie plus tard en salle à manger, cette pièce existe encore avec sa décoration murale presque intacte, comme d'ailleurs les deux salles qui nous



FIG. 3. — KAMSETZER. COUPE DES LAZIENKI, en 1776. Gouache. (Université de Varsovie, Cabinet des Estampes.)

intéressent et qui font pendant à cette dernière, du côté gauche de la rotonde, sur la gouache de Kamsetzer.

Si ce document, d'ailleurs nous en sommes sûrs, a enregistré fidèlement les premiers travaux de Stanislas-Auguste, nous savons par M. Tatarkiewicz que les remaniements décisifs n'eurent lieu qu'en 1784 et 1788, et il peut, par conséquent, nous avoir aussi gardé le souvenir de parties plus anciennes, sans nous apporter au surplus d'indication précise sur leur ancienneté relative. Autrement dit, il nous apporte peut-être autant de renseignements sur les bains édifiés, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, par le prince Lubomirski, que sur les *Lazienki* — sans bains — du dernier roi de Pologne.

Il convient d'écarter dès l'abord l'hypothèse suivant laquelle les deux pièces ornées de faïence et de stucs pourraient être l'œuvre des premières années du règne





FIG. 4. — LES LAZIENKI DE STANISLAS-AUGUSTE, façade nord, état actuel.

de Stanislas-Auguste. La gouache de Kamsetzer nous montre qu'en réalité ces deux salles étaient conçues en étroite harmonie de style avec la rotonde centrale ; or, il est certain que celle-ci, avec ses stucs baroques et ses rocailles, était l'œuvre des règnes antérieurs : il suffit de comparer ce document avec la rotonde actuelle — extérieurement et intérieurement toute néo-classique — pour se convaincre qu'un pareil ensemble était totalement étranger aux goûts du prince, introducteur et champion du classicisme en Pologne, auteur dès son avènement de cette petite chambre à coucher si pure et nue de lignes, qui figure ici déjà, comme un programme, à côté des vestiges du passé.

On se montrera plutôt surpris que Stanislas-Auguste ait non seulement fait grâce par la suite aux deux petites pièces fantaisistes, mais qu'il ait pris soin de les maintenir en bon état. Il commanda, en effet, des plafonds pour chacune d'elles et, à l'occasion des grands travaux de transformation du bâtiment, au lendemain de la destruction de la piscine centrale, il prendra soin de maintenir ou de reconstituer aussi fidèlement que possible l'atmosphère générale de ce



FIG. 5. — LES LAZIENKI DE STANISLAS-AUGUSTE, façade sud, état actuel.

curieux ensemble. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'il maintint de même jusque dans le vestibule d'entrée le chiffre de Lubomirski à côté de son monogramme, et nous avons peut-être là un dernier indice pour attribuer au prince Stanislas-Héraclius le décor qui nous intéresse.

On songera peut-être cependant que plus d'un remaniement a pu être l'œuvre des trois quarts de siècle qui séparent la construction des bains d'Ujazdow de leur remaniement décisif ; mais des arguments historiques très solides restreignent le champ des hypothèses. Le prince Lubomirski, fondateur des bains vers 1690, mourut en 1702 ; entre cette date et l'année 1720 où son fils Teodor loua Ujazdow au roi Auguste II de Saxe et de Pologne, rien ne se fit à Varsovie à cause des guerres suédoises ; Téodor Lubomirski ne fut pas d'ailleurs un bâtisseur. De 1733, date de la mort d'Auguste II, à 1764, avènement de Stanislas-Auguste, les monuments de Varsovie, et en particulier Ujazdow, furent de nouveau livrés à l'abandon : Auguste III de Saxe et de Pologne s'intéressait assurément aux arts, mais il vécut à Dresde et négligea Varsovie. C'est pour ainsi dire une



ruine que Kasper Lubomirski, le petit-fils, finit par vendre au nouveau roi.

Seul Auguste II est ainsi susceptible, avec Lubomirski, d'être en définitive l'auteur des aménagements intérieurs qui nous intéressent et qui remontent soit aux années 1690-1702, soit aux années 1720-1733. L'analyse esthétique du décor est donc seule capable de nous apporter quelques indications complémentaires, et cette recherche constitue un problème d'autant plus délicat et intéressant que l'histoire de l'art en Pologne est encore loin d'être fixée, même dans ses grandes lignes, à l'heure actuelle.

Un premier point doit être mis en lumière : l'ensemble du pavillon de bains construit par Lubomirski, vers 1690-1700, révèle une influence hollandaise caractérisée. De toute évidence, la silhouette extérieure du pavillon s'apparente au goût hollando-chinois. L'importance séculaire des influences hollando-flamandes en Pologne devra un jour être marquée ; ce n'est pas ici le lieu d'esquisser une telle démonstration, qu'il nous suffise de souligner ce caractère frappant de l'apparence extérieure des premiers Lazienki et de montrer en outre tout ce que la décoration intérieure des deux pièces encore aujourd'hui subsistantes doit également à la Hollande. Nous voulons parler non des grands sujets en relief, mais de toute la partie proprement architecturale du décor : non seulement les carreaux bleus de Delft, mais les profils même des moulures trahissent ici l'influence hollandaise, et si l'on veut trouver quelque part les formes les plus proches des ornements des cadres, des encadrements des portes, un parti identique à celui de la cheminée de la première pièce, en ce qui concerne notamment les proportions des panneaux, c'est en Hollande qu'il faut aller — ou il suffit aussi bien de regarder les recueils de décorations intérieures de Daniel Marot, importateur en Hollande et en Angleterre du style français du grand siècle.

M. Tatarkiewicz ne nous apprend-il pas, par ailleurs, qu'aux environs de l'année 1690, un Hollandais, Tylman van Gemmeren — il se faisait appeler Camerini en Pologne — était architecte du prince Lubomirski ? Comme les autres ouvrages de Tylman à Varsovie ne rappellent ni très exactement le décor intérieur des deux petites salles de *Lazienki*, ni surtout les grands panneaux de stuc, M. Tatarkiewicz n'avait formulé que timidement son hypothèse. Nous pensons, au contraire, qu'elle doit être reprise formellement et que c'est de Hollande que vint à Varsovie, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le style assez rare dont s'inspirèrent les premiers bains d'Ujazdów — qui ne sont pas sans une certaine parenté avec le premier Trianon de porcelaine d'une part, avec le style français du grand siècle d'autre part. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'un Tylman n'est pas un créateur véritable, mais un écho et qu'il put produire des ouvrages très divers au hasard des caprices de son maître et surtout des documents, et notamment des gravures, venus entre ses mains<sup>1</sup>.

1. Le très érudit conservateur des Lazienki, M. Stanislas Jskierski, nous signale un ensemble de

Il s'en faut d'ailleurs que ces influences hollando-chinoises ou hollando-françaises rendent compte de tous les aspects du monument tel qu'on l'entrevoit à travers de trop rares documents figurés et de frêles vestiges. Elles n'expliquent pas surtout à elles seules les grands panneaux de stuc qui forment la partie la plus curieuse, sinon la plus remarquable, du décor que nous étudions.

Le nombre des stucs décoratifs est très considérable en Pologne depuis la Renaissance ; malheureusement il s'en faut que l'on ait reconnu, à défaut de personnalités artistiques sans doute de second plan, les principaux ateliers du pays. Une chose seulement est certaine : c'est que, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart des stucateurs ayant travaillé dans ce pays venaient d'Italie.

Or, nous ne connaissons en Europe qu'un seul ouvrage qui soit susceptible — avec des mérites très différents — d'être rapproché des tableaux mythologiques de Varsovie : ce sont des bas-reliefs de marbre, destinés également à l'ornementation d'une salle de bains, œuvre trop ignorée d'un Français italianisé et remontant aussi aux premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Bernin mort en 1680, l'Algarde dès 1654, les grands sculpteurs du XVII<sup>e</sup> siècle sont les Français : de 1670 à 1690, c'est à Versailles que se font les chefs-d'œuvre.

Nous avons essayé de montrer nous-même ailleurs comment les efforts de Le Brun et de Colbert pour créer une école et une doctrine officielle avaient dans une large mesure échoué à Versailles même, comment, en particulier, les jeunes artistes, fleur de l'enseignement académique, envoyés aux frais du roi à l'École de Rome pour y prendre davantage le goût et la science de l'antiquité en étaient revenus, pour la plupart, « dégoûtés » de l'antique, disciples du Bernin et de l'art moderne de leur temps.

Et cependant, par un singulier paradoxe, dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, la place réservée en Italie, à Rome même, aux Français est, grâce au prestige de Versailles, considérable. Pour la sculpture, plus encore que pour la pein-

faits très intéressants qui viennent à l'appui de notre thèse. Il attire notre attention sur le rôle joué par les influences hollandaises en Russie du temps de Pierre le Grand ; à Peterhof, en particulier, le goût hollandais a inspiré le petit pavillon de *Monbijou*, construit au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, vers 1709, et qui n'est pas sans rapports avec les premiers *Lazienki*, extérieurement du moins. Pierre le Grand avait visité la Hollande en 1697 et il avait établi avec ce pays des relations régulières. Auguste Le Fort lui aussi avait visité la Hollande en 1693, et il en avait ramené un certain intérêt pour les choses de ce pays, comme on peut s'en convaincre non seulement par l'admirable collection de maîtres hollandais du Musée, mais par certains détails des constructions de Dresde où il eut, comme en beaucoup d'autres endroits, des « ingénieurs » hollandais. Mais ceci n'est qu'un détail et sans parler des raisons que nous développerons plus loin et qui nous font, en définitive, attribuer l'ensemble décoratif que nous étudions aux premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a mieux qu'une hypothèse dans cette affirmation que nous apportons aujourd'hui que la Baltique, véritable lac hollandais depuis le déclin de la Hanse, fut, par l'intermédiaire de la Hollande, une des aires d'expansion du style français classique. On doit enfin signaler que la Hollande offrirait quelques exemples de décorations en stuc ou en grisaille singulièrement proches des panneaux de Varsovie : une cheminée de la maison située à La Haye, 3 Vyverberg, offre un *Pan et Syrinx* en stuc qui évoque de très près le style et l'esprit des *Lazienki*.



ture, l'Italie entre vers ce temps-là dans une sorte de long sommeil. Cependant les travaux ne manquent pas, il faut décorer les innombrables églises, jésuites et autres, que le XVII<sup>e</sup> siècle a construites.

Tous les yeux se portent naturellement vers les jeunes hommes qui copient journellement, avec habileté déjà, les grands antiques et qui représentent par surcroît la seule école vivante et vraiment créatrice. Or, le règlement de l'Académie de France à Rome est draconien, les pensionnaires du roi n'ont le droit ni d'accepter aucune commande, ni même de se livrer à des travaux de leur choix. Il s'en trouvera bientôt plus d'un pour préférer des commandes flatteuses et lucratives au service exclusif d'un astre à son déclin, et c'est ainsi que Pierre Le Gros, fils d'un des artistes les plus doués de Versailles, bon sculpteur lui-même ; que Théodon, assez mauvais sujet et moindre artiste, quitteront avec éclat le service du roi pour prendre un rang honorable parmi les artisans de la ville éternelle.



FIG. 6. — LES LAZIENKI. SALLE DES STUCS. PAN DANS LES ROSEAUX.

Rien de plus mêlé que l'école romaine d'alors : des Français, des Hollandais, des Flamands, des Allemands y tiennent, à côté des Italiens, une place importante ; Rome voit se former dès lors le milieu cosmopolite d'où sortira

le grand mouvement de renouvellement des arts au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
L'un des artistes les plus remarquables de ce milieu était, vers 1700, un Fran-



LES LAZIENKI.  
Salle des stucs.

FIG. 7. — ANDROMÈDE.

FIG. 8. — AMPHION.

çais qui n'était pas passé par l'Académie, mais qui s'était aussi affranchi des règles de l'école versaillaise : le franc-comtois Pierre-Étienne Monnot.

Il était né à Orchamps-Vennes en 1657 ; après avoir appris de son père, sculp-



teur sur bois, les premiers éléments de son métier, il avait fait un court séjour à Dijon, puis était arrivé à Paris en 1677. Il y avait travaillé apparemment dans les ateliers des sculpteurs de Versailles, alors en plein essor, chez Le Gros dit-on ; en tout cas, il était à Rome en 1688.

Chargé de commandes honorifiques et fructueuses, collaborateur de Le Gros



FIG. 9. — LES LAZIENKI. SALLE DES STUCS. L'EAU.

le fils pour la décoration de la chapelle Saint-Ignace au Gesù, de Le Gros et de Théodon pour la décoration intérieure du Latran, de Le Gros encore pour le tombeau de Grégoire XV à Saint-Ignace, auteur du tombeau d'Innocent XI à Saint-Pierre, sans parler de nombreux monuments funéraires à Sainte-Marie du Peuple, à Sainte-Marie de la Victoire, ailleurs encore, et de commandes étrangères, notamment du tombeau du comte d'Exeter et de sa femme, Anne Cavendish, pour Saint-Martin de Stafford, Monnot occupe une place considérable dans le milieu romain de ce temps.

Mais il est surtout l'auteur d'une œuvre, le *Bain de marbre* de Cassel, qui, après avoir joui au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une grande réputation, est aujourd'hui si peu connue des Français qu'on n'en saurait trouver ni repro-

duction, ni commentaire, et qu'à peine il y est fait allusion dans les meilleurs ouvrages.

Vers 1710, le landgrave et électeur Charles de Hesse entreprit d'embellir sa capitale. Il appela à Cassel un architecte français, Du Ry — qui contribua à propager le goût de notre pays en Allemagne et dont le rôle comme professeur à Berlin fut considérable — et il lui fit jeter, à l'ouest de la vieille cité, les premiers fondements d'une ville moderne : au pied de la terrasse où se dressera plus tard la résidence, également toute française, des électeurs de Hesse, ce fut d'abord une orangerie — malheureusement très restaurée — flanquée de deux petits pavillons,

en avant d'un vaste jardin, le Carlsave, qui a gardé jusqu'à nous le nom de son fondateur.

C'est l'un de ces pavillons qui renferme un somptueux bain de marbre, dont



FIG. 10. — CASSEL. LE BAIN DE MARBRE.



FIG. 11. — LES LAZIENKI. PORTE DE LA SALLE DE BACCHUS.

la décoration appartient tout entière à Monnot, ainsi qu'en témoigne l'inscription qu'on relève près d'une des portes d'entrée :

—  
PTRUS STEF. MONNOT FECIT OMNIA OPERA  
MARMORIS ANNO M D CCXXVIII

Cette dernière date est, bien entendu, celle de l'achèvement complet de tous les travaux, entrepris près de vingt ans plus tôt.

Le Bain de Cassel comporte une piscine centrale surmontée d'un petit dôme décoré d'une figure de l'*Aurore* peinte par l'Allemand Christophe Hochfeld ; ce dôme est soutenu par quatre doubles piliers de marbre et de stuc de couleur ; un esca-



lier unique de six marches de marbre blanc permet de descendre dans la cuve octogonale, de marbre blanc également ; sous la figure de l'Aurore, huit compartiments décorés de *putti* représentent les quatre Saisons et les quatre éléments ; sur la balustrade, entre chaque double pilier, on voit une statue de marbre, de 1<sup>m</sup> 52 de



FIG. 12. — CASSEL. LE BAIN DE MARBRE.  
L'ÉLECTEUR CHARLES DE HESSE.

hauteur, inspirée de l'antique. Le pavillon est carré et percé extérieurement de trois baies, portes ou fenêtres, sur chacun de ses côtés : la baie centrale correspond à deux portes au Nord-Ouest et au Sud-Est et à une fausse baie au Nord-Est et Sud-Ouest ; deux grandes cheminées occupent à l'intérieur les axes de ces deux côtés, elles sont surmontées des portraits en médaillon de l'électeur et de son épouse, somptueusement encadrés et soutenus par des figures allégoriques. Les huit trumeaux situés entre les portes, les cheminées et les fenêtres sont occupés par huit grands tableaux en bas-relief de marbre blanc — de 2<sup>m</sup> 26 sur 1<sup>m</sup> 52 — œuvre maîtresse de Monnot ; enfin huit statues de marbre — de 1<sup>m</sup> 52 — copiées ou inspirées de l'antique, adossées au mur extérieur, de part et d'autre des bas-reliefs, complètent cette fastueuse décoration.

Toute la vie artistique de l'artiste est ici présentée dans le meilleur jour et par ses propres soins. Lorsque Monnot fut appelé à Cassel, en 1712, la plupart des statues et plusieurs des bas-reliefs étaient

achevés ; le prince Charles de Hesse avait pu les voir dans l'atelier de l'artiste, dès 1700, lorsque songeant déjà sans doute à l'embellissement futur de sa ville, il entra en rapports à Rome avec lui. Si celui-ci demeura d'ailleurs à Cassel de 1712 à 1728 — non sans d'assez fréquents séjours à Rome — s'il y fut à la tête d'un grand atelier, occupant jusqu'à cinquante ouvriers sous sa direction, son grand effort de ce temps-là fut en effet pour la digne présentation d'ouvrages conçus tout à fait en dehors du cadre de cette petite cour allemande et sur le plan exclusif de l'art pur ; les bas-reliefs notamment ne furent pas faits pour le Bain, mais le Bain pour les marbres.

Ce qui frappe au premier abord dans cet important ensemble d'ouvrages, c'est la grande supériorité de l'exécution sur l'invention. Les réminiscences sont

si nombreuses qu'il serait vain de vouloir les signaler. On entrevoit d'autre part une assez curieuse évolution dans le style de Monnot. A côté des bas-reliefs d'inspiration vraiment sculpturale, comme l'*Apollon et Daphné*, tout imprégné de souvenirs berninesques ou encore comme cet autre où le Persée de Puget délivre la Vérité du Bernin, on peut placer ceux où Monnot s'efforce de transposer dans le



FIG. 13. — CASSEL. L'ORANGERIE (AU FOND LE BAIN DE MARBRE).

marbre non seulement des ordonnances et des sujets picturaux, mais des effets mêmes plus propres à la peinture, comme par exemple dans *Diane et Actéon* et surtout dans l'*Enlèvement d'Europe*. Toute la gamme intermédiaire des nuances est fournie par un morceau tel que *Diane et Callisto* où des nymphes de Girardon entrent dans un tableau de l'Albane ou du Dominiquin.

Il est peu d'arts qui répondent autant que celui de Monnot à la définition de l'éclectisme : fait de réminiscences et d'emprunts, agréable et facile, d'une souveraine maîtrise technique, à propos duquel il serait toutefois injuste de prononcer le mot d'art industriel ; Monnot est mieux qu'une sorte de *fa presto* de la sculpture, l'esprit baroque et les idées d'emprunt ne l'inspirent pas seuls ; sans doute la forte saillie et la grandiloquence de certains détails l'apparentent-elles étroitement aux écoles italiennes qui le précèdent, mais on demeure aussi vive-



ment frappé par la grâce flexible et souple de certains morceaux où respire visiblement déjà l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Habitant Rome, Monnot n'est pas sans avoir gardé quelques contacts avec sa patrie ; il y avait alors de véritables colonies étrangères dans la ville éternelle et nous verrons par exemple notre artiste devenir, en 1698, recteur de la confrérie de Saint-Claude des Bourguignons. Les rapports internationaux étaient fréquents et réguliers. Or, à l'heure où Monnot entreprend à Rome son grand ouvrage, les ateliers qui s'ouvrent à Paris pour remplacer ceux de Versailles, ceux des Verberckt et des Dugoulon, visent à appliquer à la décoration des intérieurs, grâce au bois sculpté, les sujets jadis réservés aux matières nobles et aux grandes compositions murales ; le bas-relief décoratif tel que le conçoit Monnot s'inspire d'un désir analogue de plier le grand style au cadre de la vie privée et de faire descendre les dieux du Parnasse jusqu'à dans l'alcôve ; il s'y essaie seulement dans une matière trop noble, trop lente aussi pour ces nouveaux desseins, et son œuvre demeure comme une manière de paradoxe.

Il représente cependant avec un indiscutable éclat la veine française et moderne dans l'école romaine du XVIII<sup>e</sup> siècle commençant. La place exacte qu'il y tint demeure difficile à déterminer, faute d'une connaissance générale précise du milieu.

Il n'est pas le seul dont l'influence ait été loin en Europe. Un Domenico Guidi — qui appartient à une génération intermédiaire entre celle de l'Algarde, son maître, et du Bernin et celle de Monnot — n'est connu en France que pour être l'auteur du groupe de la *Renommée écrivant l'Histoire du Roi*, qui est à Versailles ; il travailla beaucoup aussi cependant pour les princes allemands et l'on trouve de sa main jusqu'à Breslau un tombeau grandiose du cardinal Frédéric de Hesse, prince-évêque de cette ville, magnifique morceau de virtuosité, étroitement inspiré au surplus des modèles romains. Ercole Ferrata, auteur négligé d'une œuvre considérable en Italie, collaborateur de l'Algarde et de Bernin dans quelques-uns de leurs plus grands ouvrages, va répandre, jusqu'à Cracovie, ses innombrables *putti* sur les murailles des églises. Nulle part on ne trouve chez eux de ces accents nouveaux qui frappent chez Monnot.

Sans vouloir faire de ce dernier un chef d'école, nous croyons qu'il est mieux qu'un exécutant habile et que, dans une œuvre fautive à beaucoup d'égards, il a su pourtant regarder vers l'avenir. Pierre Le Gros, Français comme lui et qui lui est peut-être dans l'ensemble, supérieur, n'a pas de ces accents, dans son grand tombeau de la famille de Bouillon, destiné à Cluny, il se rapproche plus de l'esprit des Anguier que de celui du XVIII<sup>e</sup> siècle. On retrouve seulement quelque chose du raffinement sensuel et un peu artificiel de Monnot dans quelques maquettes d'artistes de moindre envergure : Giuseppe Mazza, auteur d'un bas-relief de *Moïse sauvé* qui est au Kaiser Friedrich Museum à Berlin ; Valle, dans le domaine des sujets religieux ; le Hollandais Quellinus — dans certaines maquettes, notamment du musée de Copenhague — ont exprimé aussi quelque chose de l'idéal nouveau

— sans s'enhardir à le fixer dans une œuvre durable — grâce sensible, élégance et esprit, où les Français excelleront pendant un siècle, sans cesser d'ailleurs de se retremper sans cesse aux sources romaines.

Il ne s'agit pas de comparer en terminant, les stucs de Varsovie et les marbres de Cassel, le jeu serait cruel et tout à fait artificiel. On ne peut s'empêcher de souligner pourtant d'étroits rapports de conception et même de style.

Le nombre des tableaux mythologiques en relief n'est pas si considérable, lorsqu'il s'agit surtout d'appartements de bains, pour que le rapprochement des programmes ne s'impose pas à l'esprit. D'autre part, malgré leur gaucherie, les stucs de Varsovie sont parmi les œuvres qui ont le plus de rapport avec le style propre de Monnot, assez caractéristique comme nous venons de le montrer.

Il faut se souvenir, en outre, que, comme nous l'avons dit, la Pologne, après la Renaissance, cesse d'être une province artistique de l'Europe centrale pour devenir une aire d'expansion de l'art italien. On ne connaît pas d'artiste polonais ayant travaillé en Italie et revenu ensuite dans sa patrie; ce sont des artistes et des ateliers italiens qui viennent en Pologne et y exécutent les ouvrages de leur métier. Si fréquents et si rapides étaient ces rapports que toute nouveauté se répand en quelques années de Rome à Wilno : n'avons-nous pas trouvé nous-même dans cette dernière ville une copie en stuc du saint Sébastien de Puget, œuvre d'un atelier du nord de la péninsule, datée de moins de quinze années après l'exécution de l'original à Gênes, en 1660 ?

Il n'est guère douteux, dans ces conditions, que les stucs de Varsovie ne soient un reflet sinon du Bain de marbre de Cassel, du moins d'une certaine tendance de l'art romain au début du XVIII<sup>e</sup> siècle dont Monnot est indiscutablement le principal interprète <sup>1</sup>.

Le petit problème de date que nous avons posé au début de cette étude (1690-1702 ou 1720-1733) ne se trouve-t-il pas ainsi définitivement résolu ?

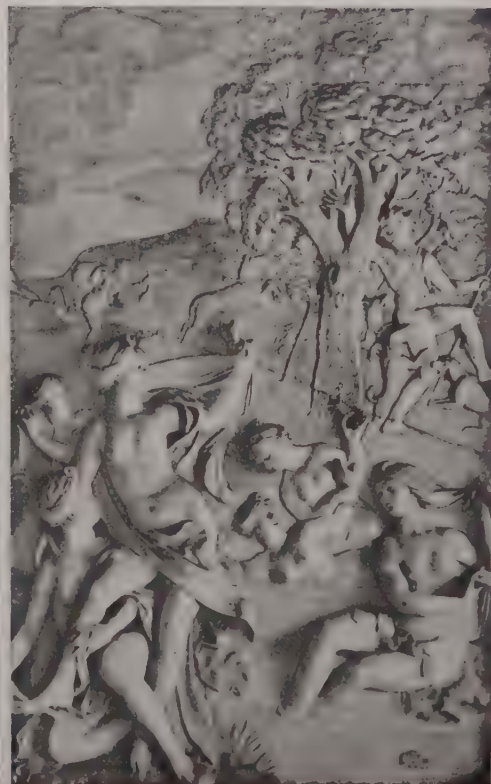
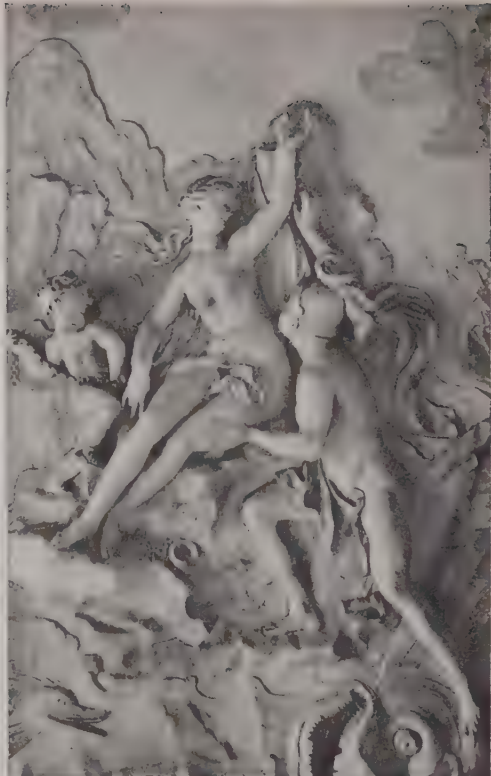
La première époque, celle du prince Stanislas-Héraclius Lubomirski semble, à beaucoup d'égards, la plus vraisemblable, si l'on considère surtout l'ensemble du pavillon hollando-chinois avec ses Delft, ses intérieurs rocailles, ses profils à la Marot ; mais alors les stucs de Varsovie seraient presque antérieurs aux marbres de Monnot <sup>2</sup>.

---

1. Notons encore que l'un des stucs des Lazienki témoigne, il est vrai, d'une réminiscence florentine précise : la composition de *Diane et Actéon* n'est pas sans analogie avec un petit bas-relief de marbre, figurant le même sujet, dû à Francesco Mosca, de Pise — il Moschino — disciple de Jean Bologne, et qu'on peut voir aujourd'hui au Bargello.

2. Cet article était sous presse, quand nous avons eu connaissance de la note publiée par M. Filippo Meli dans la *Revue de l'Art* de janvier 1933 sur le sculpteur sicilien Serpotta. L'auteur signale à notre attention un grand tableau de stuc en relief qui représente le martyre du saint dans l'église de Saint-Laurent à Palerme ; ce tableau de stuc s'accompagne d'innombrables *putti* très voisins de ceux des Lazienki. Or, l'art de Serpotta, quoique cet artiste n'ait vécu et travaillé qu'en Sicile, est en rapport étroit avec le style de Bernin et de l'école romaine de son temps, tel est du moins l'avis des meilleurs

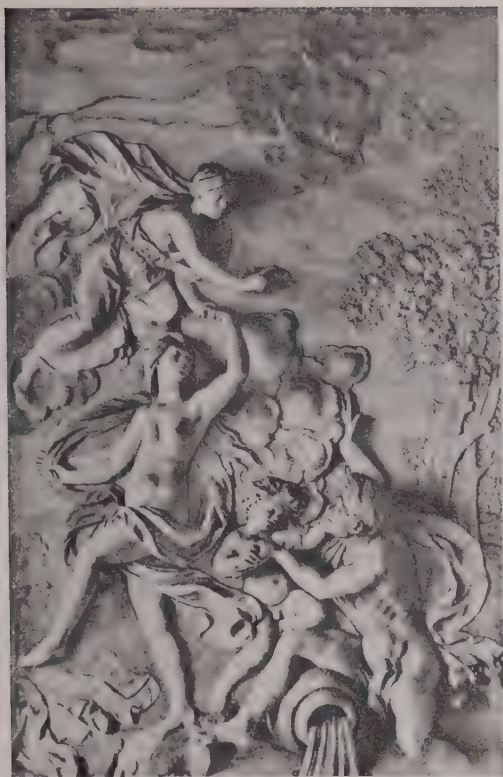




CASSEL. BAIN DE MARBRE.  
Reliefs par Monnot.

FIG. 14. — LA NAISSANCE DE VÉNUS.  
FIG. 16. — L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.

FIG. 15. — PERSÉE ET ANDROMÈDE.  
FIG. 17. — DIANE ET ACTÉON.



CASSEL. BAIN DE MARBRE.  
Reliefs par Monnot.

FIG. 18. — ARÉTHUSE.  
FIG. 20 — APOLLON ET DAPHNE.

FIG. 19. — BACCHUS ET ARIANE.  
FIG. 21. — DIANE ET CALLISTO.



Exception faite des provinces rhénanes — et sans parler des pays du Nord — le nombre des ouvrages qui, dans l'est de l'Europe, ont des accents de chez nous est assez restreint pour qu'on les signale et qu'on les étudie avec une attention particulière. Il est très remarquable surtout de voir apparaître à Varsovie un reflet lointain de notre art à travers la Hollande — et sans doute les gravures — et à travers l'Italie. L'expansion de notre art à l'étranger ne s'est pas faite seulement par la transplantation de quelques artistes, généralement de second ordre, et le voyage de quelques œuvres d'art, mais également, à travers toutes sortes d'intermédiaires, par l'ascendant qu'il se mit à exercer sur toutes les écoles de l'Occident à partir du jour où il eut fait ses preuves à Versailles.

Pierre FRANCASTEL.

juges, comme M. Corrado Ricci, et son œuvre de Palerme est datée des années 1687-1696. D'autre part, le martyre de saint Laurent est la transposition en stuc d'un tableau de Le Sueur d'après une gravure d'Audran, ce qui souligne notamment le prestige nouveau exercé sur l'école romaine par les œuvres françaises et, ce qui attire en outre notre attention, sur le rôle qu'a pu jouer la gravure dans la création du décor des Lazienki. C'est un point que nous n'avons peut-être pas mis assez en lumière, mais qui nous avait cependant dès l'abord vivement frappé : on retrouvera peut-être un jour — puisse notre publication en être la cause — l'original peint dont les stucs des Lazienki sont une transcription, à travers la gravure, dans le style de l'école romaine.





## L'ICONOGRAPHIE DE HOUDON

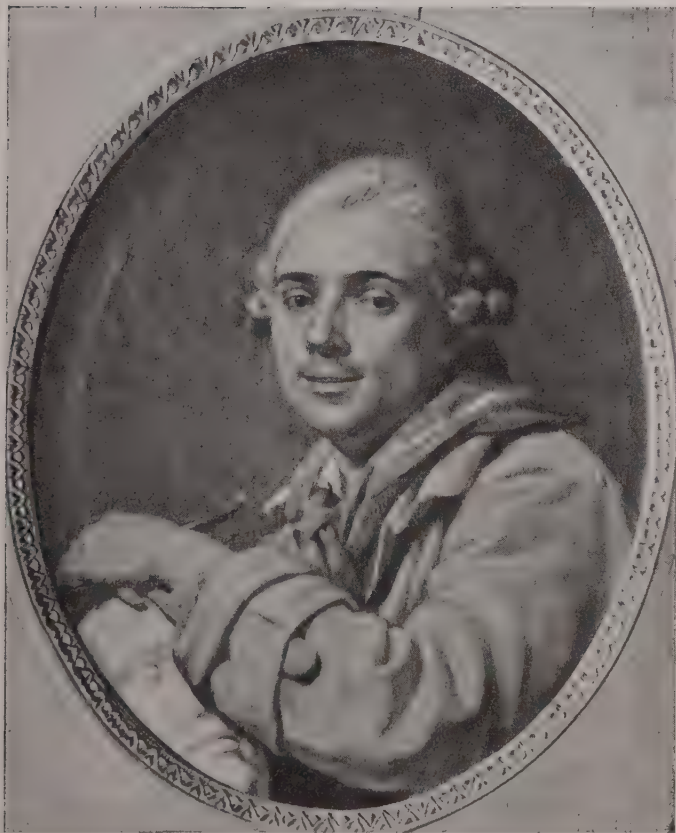


FIG. 1. — CARLE VANLOO (?). HOUDON SCULPTANT UNE TÊTE DE VESTALE  
(A M. Jean Perron, Paris.)

L'ICONOGRAPHIE du plus grand des sculpteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle et du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle (car il ne faut pas oublier que Houdon a travaillé jusqu'en 1814 et qu'il a vécu jusqu'en 1828) n'a jamais encore été l'objet d'une étude d'ensemble. La liste des portraits de l'artiste dressée par l'Allemand Hermann Dierks dans sa monographie publiée en 1887 est fort incomplète<sup>1</sup> ; le chapitre consacré à cette question par l'expert cacographe Georges Giacometti n'est qu'un bavardage incohérent et diffus<sup>2</sup>. Les renseignements qu'on peut glaner dans les monographies de Louis Boilly<sup>3</sup> qui fut le principal, mais non le seul portraitiste de Houdon, n'éclairent qu'une partie du sujet qui nous intéresse. C'est pourquoi il a paru utile de faire un récolement aussi

complet que possible des portraits de l'artiste, sculptés, peints, dessinés et gravés, contemporains et posthumes.

1. H. Dierks, *Houdon's Leben und Werke*. Gotha, 1887.
2. Georges Giacometti, *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque*. Paris, 1918, t. I, pp. 365-379.
3. Paul Marmottan, *Le peintre Louis Boilly*. Paris, 1913. — Mabile de Poncheville, *Boilly* (Les Maîtres de l'art). Paris, 1932.



## I. — PORTRAITS CONTEMPORAINS.

La première question qui se pose est de savoir si Houdon qui nous a laissé

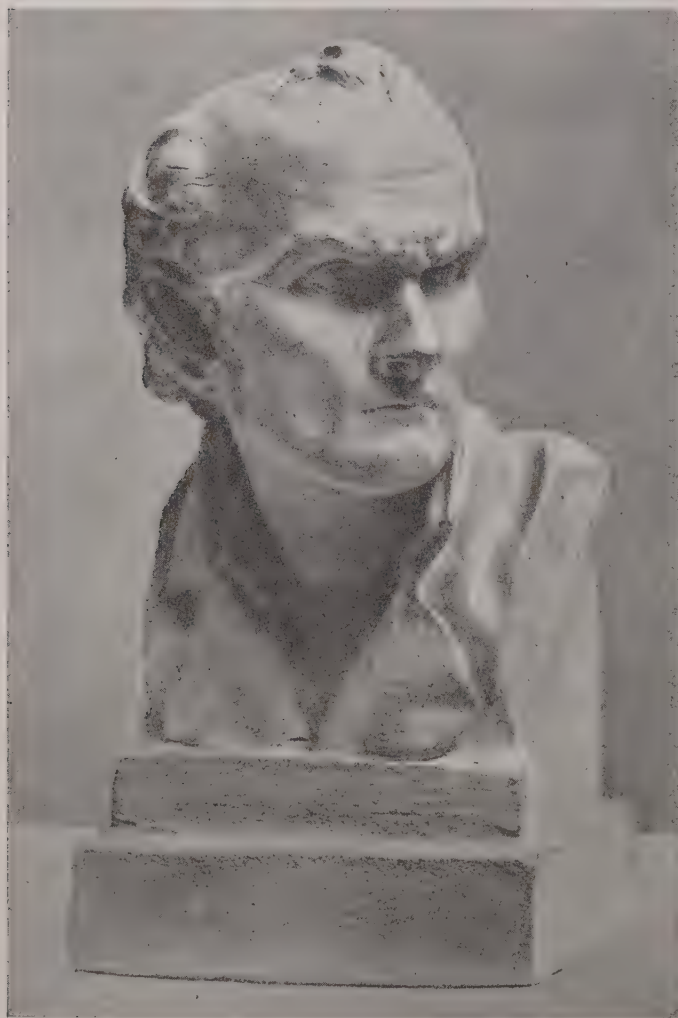


FIG. 2. — J. A. HOUDON. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.  
BUSTE EN TERRE CUITE. (Ancienne Collection Perrin-Houdon.)

des bustes délicieux de sa femme et de ses trois filles<sup>1</sup> a jamais songé à se portraiturer lui-même. A-t-il eu comme Rembrandt la hantise de son propre visage et le merveilleux observateur qu'il était a-t-il tenu à fixer ses traits pour la postérité ?

On donnerait beaucoup pour avoir un « autoportrait » indiscutable de Houdon : quel document humain serait plus précieux que cette confession ? Malheureusement nous ne saurions nous flatter de connaître en toute certitude un buste de Houdon par lui-même.

Il faut d'abord écarter le buste grandeur nature, en terre cuite, qui a passé le 10 mai 1910 à l'Hôtel Drouot à la vente de la comtesse André Mnitzek sous la désignation de : *Portrait de Houdon attribué à lui-même* ; c'était en réalité un buste moderne de Gustave Déloye, commandé par le célèbre collectionneur Walferdin dont les deux idoles étaient Houdon et Fragonard.

Deux petits bustes, également en terre cuite, qui figuraient à la vente Perrin-Houdon, le 18 mai 1914, méritent plus d'attention, ne serait-ce que parce qu'ils proviennent de la famille de l'artiste. Le plus important et le plus intéressant représente le sculpteur à mi-corps, les bras croisés sur la poitrine et serrant dans

1. Paul Vitry, *Houdon portraitiste de sa femme et de ses enfants*. Revue de l'art ancien et moderne, 1906.



FIG. 3. — JEAN-ANTOINE HOUDON. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME. BUSTE EN TERRE CUITE.  
(Ancienne collection Perrin-Houdon.)



les mains sa masse et son ciseau<sup>1</sup>. Le visage a une expression dure et crispée ; sous le front large et déjà dégarni, les yeux luisent, profondément enfoncés dans les orbites, sous l'arc de sourcils broussailleux et froncés ; les lèvres sont serrées ; le geste des bras croisés accentue l'air d'irritation et de défi. Cette effigie théâtrale, qui rappelle un peu le masque de l'acteur *Larive* dans le rôle de Brutus, au Foyer des artistes de la Comédie Française<sup>2</sup>, ne manque pas de caractère ; mais est-

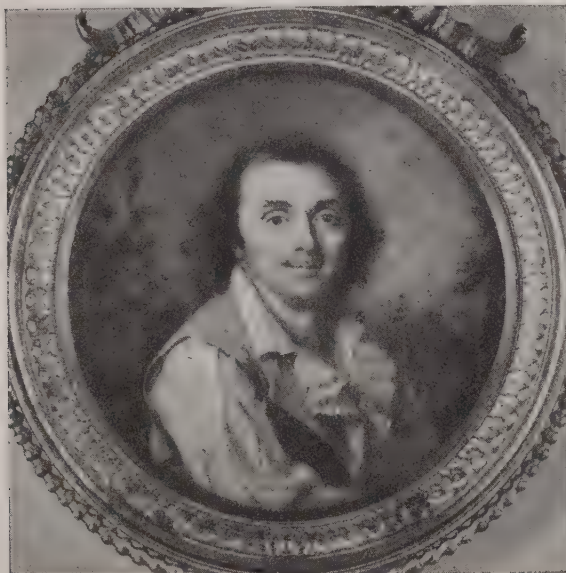


FIG. 4. — LIÉ-PERRIN. PORTRAIT DE HOUDON.  
Miniatures. (Musée du Louvre.)

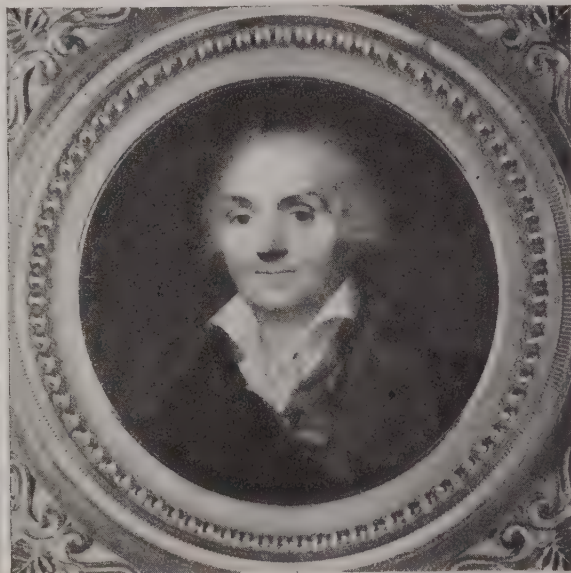


FIG. 5. — ISABEY. PORTRAIT DE HOUDON.

Arch. photographiques.

elle bien de Houdon ? Quoi qu'en dise Giacometti, il est de fait que nous ne connaissons aucun autre buste de l'artiste exécuté dans d'aussi petites proportions<sup>3</sup> et coupé à mi-corps. D'autre part cette façon romantique de dramatiser sa physionomie n'est guère conforme au caractère bonhomme et à la manière de Houdon qui n'a jamais « stylisé » ses modèles, sauf dans ses portraits de théâtre. Le second buste, taillé en hermès, n'est qu'une réplique du premier, avec les bras en moins, et soulève les mêmes objections. En somme, malgré la provenance de ces deux terres cuites qui représentent l'artiste à l'âge de quarante ans environ, un doute plane sur leur attribution.

Ce qui est plus singulier encore que l'absence — ou la rareté — des portraits de Houdon par lui-même, c'est qu'aucun de ses confrères ou de ses élèves n'ait eu l'idée d'éterniser ses traits. Nous possédons d'admirables bustes de *J.-B. Lemoyne*

1. Il figurait à l'Exposition du Trocadéro en 1878.

2. L'exemplaire en terre cuite de ce buste appartient à M. Wildenstein.

3. La hauteur de ce portrait-miniature n'atteint pas 22 centimètres.

par Pajou, de *Falconet* par Marie-Anne Collot, de *Pajou* par Roland ; en ce qui concerne Houdon, nous sommes réduits en définitive à des documents peints, dessinés ou gravés.

Une autre particularité de l'iconographie de Houdon, c'est que presque tous ses portraits nous le représentent dans son âge mûr ou dans sa vieillesse : la plupart sont postérieurs à la Révolution de 1789 ou même appartiennent au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le plus ancien de ses portraits de jeunesse serait une petite toile d'Hubert Robert, conservée dans la collection Jules Strauss, à Paris, où l'on a cru reconnaître Houdon terminant sa statue de *saint Bruno* dans une niche du transept de l'église Sainte-Marie-des-Anges à la Chartreuse de Rome. Si l'identification est exacte, cette peinture aurait été exécutée à Rome, en 1767, et nous aurions une image du sculpteur à l'âge de vingt-six ans, alors qu'il était pensionnaire de l'Académie de France. Le malheur est que ce n'est qu'une esquisse et que la silhouette présumée du statuaire est dépourvue de toute valeur iconographique.

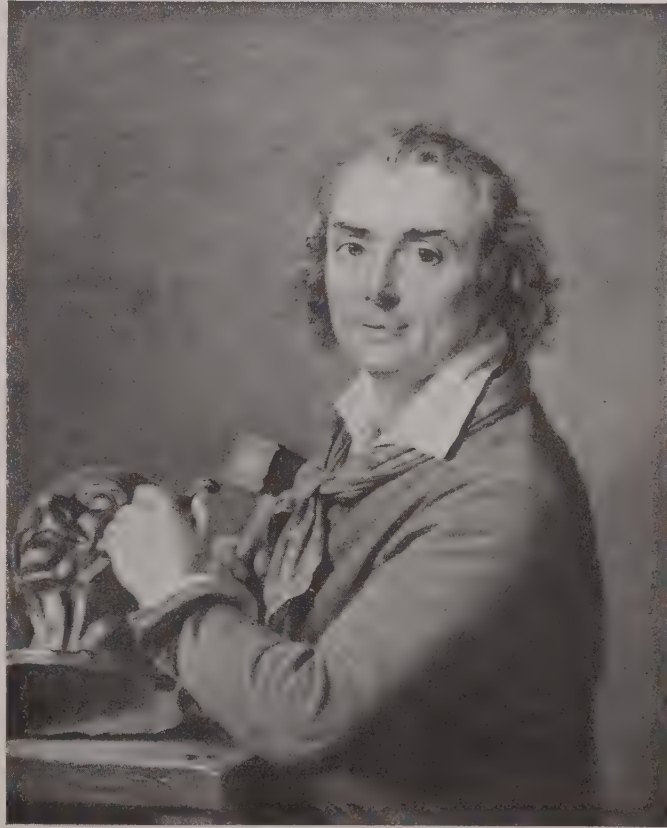


FIG. 6. — GABRIELLE CAPET.  
HOUDON TRAVAILLANT A UN BUSTE EN BRONZE DE VOLTAIRE.  
(Collection Lefebvre de Sancy.)

A l'exposition du Centenaire de Houdon organisée à Paris en 1928<sup>1</sup>, on pouvait voir un assez bon portrait de l'artiste, de forme ovale, prêté par un de ses descendants M. Jean Perron. Ce portrait qui, d'après le catalogue, n'a jamais quitté la famille du maître, était attribué à Carle Vanloo. Peut-être cette attribution traditionnelle est-elle sujette à caution. Je me demande si ce portrait n'est pas plutôt celui que Jean-Bernard Restout exposa au Salon de 1771<sup>2</sup> et dont

1. N° 101 du catalogue.

2. Il n'est pas désigné dans le livret. Il figurait sans doute sous le n° 140, dans un lot de « plusieurs dessins et portraits ».



Bachaumont dit dans ses *Lettres sur les peintures*<sup>1</sup> : « M. Restout a de la dureté dans son pinceau, mais il est vrai et en ne s'attachant qu'à des sujets mâles, comme le portrait de M. Houdon, sculpteur, il pourra tourner en beauté ce défaut. »

Quoi qu'il en soit, c'est bien un portrait de Houdon que nous avons sous les



Arch. photographiques.

FIG. 7. — LOUIS BOILLY. L'ATELIER DE HOUDON, 1808. (Musée de Cherbourg.)

yeux et je n'en veux pour preuve qu'un détail qui, à ma connaissance, n'a pas encore été signalé jusqu'à présent : c'est que la tête que le sculpteur est en train de ciseler avec son rifloir n'est autre que la *Vestale*. La tête en marbre du Louvre est, il est vrai, datée de 1788, c'est-à-dire d'une exécution très postérieure à ce portrait. Mais on sait que Houdon avait modelé une première statuette de vestale dès le temps de son apprentissage à Rome et qu'il a repris ce modèle en 1777 avant d'en tirer une grande statue en 1787. On peut donc admettre que l'artiste avait

1. Bachaumont, *Lettres sur les peintures*. Londres, 1780.

rapporté de Rome le type de cette tête à l'antique. Bien que la tête figurée dans le portrait de la collection Perron soit masquée en partie par la manche du sculpteur, elle offre une ressemblance frappante avec la *Vestale* du Louvre chez qui l'on retrouve les mêmes cheveux partagés au milieu de la tête et dégageant un front triangulaire, les mêmes yeux vides « à l'antique », la même lèvre inférieure charnue.



FIG. 8. — LOUIS BOILLY. HOUDON MODELANT LE BUSTE DE LAPLACE, 1803. (Paris, Musée des Arts décoratifs.)

Sans être d'une qualité rare, ce portrait a pour nous un grand prix puisqu'il est, à notre connaissance, le seul *portrait de jeunesse* de l'artiste dont l'authenticité soit indiscutable. Il a dû être peint vers 1770, peu de temps après le retour à Paris de l'artiste, au moment de ses brillants débuts au Salon de l'Académie qui venait de l'agréer. Rien de l'attitude provocante et de l'expression crispée du petit buste romantique aux bras croisés : le regard est calme, pénétrant, l'attitude reposée est presque nonchalante. Le jeune artiste qui a derrière lui son *Écorché* et son *saint Bruno*, conscient de sa force, a l'air d'attendre l'avenir avec confiance, sans hâte et sans fièvre inutile.



Après cet unique portrait de jeunesse, un grand hiatus s'ouvre dans la série iconographique. Les deux miniatures représentant Houdon et sa femme <sup>1</sup> que le Louvre a acquises de M. Henry Perrin, arrière-petit-fils du sculpteur, sont certainement postérieures d'une quinzaine d'années : elles ont dû être exécutées par le miniaturiste rémois Louis Lié-Périn, élève de Sicardi à l'occasion du mariage tardif de l'artiste qui fut célébré en 1786, à son retour d'Amérique. Il avait à cette époque quarante-cinq ans : le regard est encore plein de feu, bien que les tempes commencent à se dégarnir. C'est un portrait consciencieux, mais d'une ressemblance superficielle et sans accent qui n'a que le mérite d'être seul à évoquer Houdon à l'époque où il sculptait la statue de *Washington*.

Tous les autres portraits de Houdon sont postérieurs à la Révolution. C'est probablement sous le Directoire que son ami J.-B. Isabey a fait d'après lui un portrait miniature qui, comme celui de Lié-Périn, est entré au Louvre.

Le musée de Caen possédait dans la collection Lefebvre de Sancy une autre miniature, plus importante, au quart de nature signée par Gabrielle Capet, l'élève favorite de M<sup>me</sup> Labille-Guiard. Ce portrait, accroché au mur sans aucune précaution, a malheureusement été volé il y a quelques années et ne peut plus être étudié aujourd'hui que grâce à la photographie que j'en avais fait faire pour illustrer un article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1924 : c'est une perte sensible pour l'iconographie houdonienne <sup>2</sup>.

Ce portrait est daté de l'an 9 de la République, c'est-à-dire de 1800 et il fut exposé à deux reprises, aux Salons de 1800 et de 1801 sous la désignation suivante : *Portrait du citoyen Houdon, sculpteur, membre de l'Institut national, travaillant à un bronze de Voltaire*.

Comme M<sup>lle</sup> Capet était élève de M<sup>me</sup> Labille-Guiard, il n'est pas surprenant qu'elle se soit inspirée dans cette miniature du beau pastel de M<sup>me</sup> Labille représentant Pajou en train de modeler le buste de son maître J.-B. Lemoyne. Bien que la composition soit inversée, l'imitation est flagrante. Houdon, armé d'une masse et d'un ciseau avec lequel il « répare » la fonte en bronze d'un *Voltaire* chauve, posée sur une selle, s'interrompt un moment dans son travail pour se tourner vers le spectateur : le regard insistant comme celui des observateurs est plein de franchise ; au lieu de la perruque poudrée à rouleaux, disparue avec l'Ancien Régime, l'artiste porte ses cheveux naturels, assez clairsemés sur le front, qui retombent en boucles sur les épaules ; un foulard, passant sous les revers du col de sa chemise est noué négligemment sur sa poitrine. Dans cette effigie véridique, on retrouve, à trente ans de distance, malgré les traces de l'âge, les changements de coiffure et de costume, le Houdon juvénile du portrait de 1771 : c'est l'artiste au seuil de la soixantaine, mais encore ardent au travail et loin d'avoir dit son dernier mot.

1. Elles figuraient à l'Exposition du Centenaire de Houdon de 1928, sous les nos 102 et 103.

2. Louis Réau. *Houdon sous la Révolution et l'Empire*. *Gaz. B.-A.*, 1924. J'ai reproduit une seconde fois ce portrait dans ma petite monographie de *Houdon* (Les Grands Artistes). Paris, 1930, p. 112.

Nous arrivons maintenant à la série des portraits de Boilly qui évoquent le sculpteur déjà vieux, dans la dernière période de sa prodigieuse activité. Ces portraits sont les seuls qui soient connus du grand public et c'est pourquoi, toutes les fois que nous cherchons à nous représenter Houdon, il nous apparaît sous les traits du petit vieillard chauve, en vareuse ou en houppelande, que Boilly s'est plu à croquer dans son atelier <sup>1</sup>.

Ce qui distingue les portraits de Boilly de tous ceux que nous avons jusqu'à présent passés en revue, c'est qu'ils représentent l'artiste *en pied* ; nous pouvons ainsi nous rendre compte de sa taille exiguë qui n'était pas plus imposante que celle de son contemporain Fragonard.

Nous ne possédons pas moins de cinq portraits de Houdon par Boilly. Le plus ancien est l'esquisse du musée de Lille exécutée en même temps que vingt-sept autres portraits d'artistes en vue du tableau du Salon de 1798 légué en 1911 au musée du Louvre qui évoque une *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*. L'esquisse de Lille représente Houdon debout dans sa houppelande grise, en train de modeler un buste <sup>2</sup>.

Le tableau de l'ancienne collection Denain où l'on voit *Houdon modelant le buste de Bonaparte premier consul* doit dater des environs de 1800 : il a été lithographié par Eugène Bataille pour la Société des Beaux-Arts de Versailles <sup>3</sup>.

La pièce capitale de cette série est le tableau de l'ancienne collection Emile Peyre, légué au Musée des Arts décoratifs, qui représente *Houdon modelant dans son atelier de l'Institut le buste de son confrère le marquis de Laplace* <sup>4</sup>. Le dessin qui nous a été également conservé ne présente que quelques légères variantes dans les physionomies et les costumes <sup>5</sup>. Fatigué de poser, le célèbre mathématicien, assis de biais dans un fauteuil surélevé sur une estrade, a l'air de sommeiller d'aussi bon cœur que la levrette couchée en boule à ses pieds. Houdon cependant, debout devant sa sellette, drapé jusqu'à mi-jambes dans une longue douillette, fixe sa victime somnolente d'un regard pénétrant, comme s'il voulait l'hypnotiser et donne un dernier coup de pousse à la terre encore molle. Derrière lui, sa femme et ses filles assistent à la séance <sup>6</sup>. M<sup>me</sup> Houdon est assise dans un fauteuil sur le

1. Par la faute de Houdon qui n'a pu connaître Voltaire que l'année même de sa mort, en 1778 et dont les bustes s'imposent à notre souvenir, nous avons également beaucoup de peine à nous représenter un Voltaire jeune.

2. Elle a été reproduite par Gonse dans ses *Chefs-d'œuvre des Musées de France. La Peinture*. Paris, 1900, p. 161.

3. Ce tableau est reproduit en frontispice dans la monographie américaine de Houdon par Hart et Biddle. Philadelphie, 1921.

4. Dans sa récente monographie de *Boilly* (Les Maîtres de l'Art). Paris, 1932, M. Mabilley de Poncheville a substitué par inadvertance le nom de Monge à celui de Laplace.

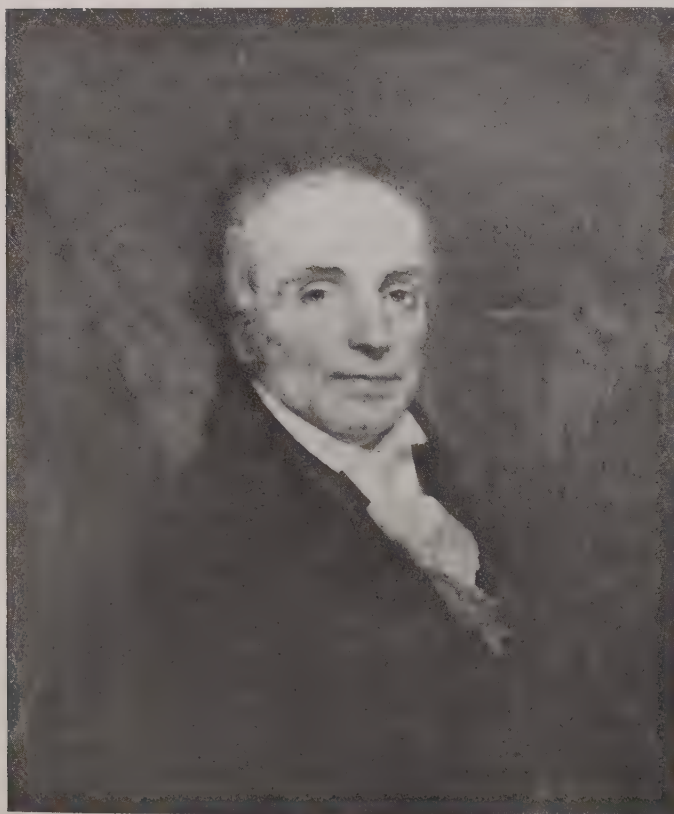
5. Baron de Preux. *Houdon dans son atelier, par Boilly*. Gaz. B.-A., 1895.

6. On s'explique malaisément l'erreur du comte de Girardin qui, dans son *Iconographie de J.-J. Rousseau*. Paris, 1909, p. 340, croit reconnaître « derrière Houdon, M<sup>me</sup> Laplace assise sur un fauteuil et quatre (*sic*) de ses filles debout ».



bras duquel elle a jeté son châle ; ses trois filles gainées dans des fourreaux blancs à la mode du Consulat, la taille remontée sous les seins, sont debout ; la plus jeune tire un dessin d'un carton entr'ouvert. Les modèles de l'artiste garnissent l'atelier et l'animent de leur présence muette <sup>1</sup>.

Bien que ce tableau ne soit pas daté, nous savons qu'il fut exécuté en 1803 :



Phot. du Musée.

FIG. 9. — REMBRANDT PEALE. PORTRAIT DE HOUDON.  
(Philadelphia. Pennsylvania Academy of the Fine Arts.)

il figurait au Salon de 1804 et fut à cette occasion censuré sans aménité dans le *Journal des Débats*. Le salonnier anonyme déclare qu'il veut bien croire que l'artiste a fidèlement copié « l'habit, la coiffure et le nez aquilin de Monsieur, qu'il allait ainsi s'endormant alors que le sculpteur Houdon travaillait à son buste, en présence de sa femme et de ses filles, que ces demoiselles étaient ainsi vêtues » ; mais il ne voit dans ces petites figures que « des chairs sans souplesse et qu'aucun muscle ne soutient, des articulations partout ankylosées, une immobilité effrayante ; je rends grâce au ciel, conclut-il, de ce qu'il n'a fait aucun de nous semblable à cela. »

Il est certain que la facture de cette scène d'intérieur est d'une précision sèche et que dans cet inventaire d'atelier,

si précieux pour nous à tant d'égards, Boilly révèle surtout des qualités de commissaire-priseur. Mais la figure de Houdon ne manque pas de vie et le peintre a su rendre assez heureusement l'ardente interrogation des yeux du sculpteur scrutant le visage de son modèle.

C'est le même petit vieillard à l'œil vif que nous retrouvons presque identique dans le tableau du musée de Cherbourg peint cinq ans plus tard en 1808.

1. J'ai eu maintes fois l'occasion de souligner l'exceptionnel intérêt documentaire de ces rangées de bustes, fidèlement reproduits par Boilly.

Le vieil artiste a échangé sa robe de chambre contre une ample vareuse et au lieu de modeler le buste d'un grand géomètre, il fait poser dans son atelier un modèle nu, appuyé sur une longue hampe. Cette fois, au lieu de travailler en famille devant



FIG. 10. — A. J.-B. THOMAS. CARICATURE DE HOUDON, VERS 1825. (*A M<sup>me</sup> Gustave Meunié, à Paris.*)

sa femme et ses enfants, il donne une leçon à ses élèves <sup>1</sup>. Mais si les figurants ont changé, le fond de décor est resté le même et la figure du sculpteur n'est qu'une simple variante du portrait de 1803 <sup>2</sup>.

1. Dans le personnage aux bras croisés qui est planté derrière Houdon, on a proposé de reconnaître tantôt Vivant-Denon, le directeur des Musées impériaux, tantôt Boilly lui-même.

2. Le Musée de Versailles possède une copie du tableau de Cherbourg peinte par Lecesne en 1892.



Entre les deux tableaux de Paris et de Cherbourg se place un autre tableau où Boilly a fait figurer son ami Houdon : c'est *Le public au tableau du Sacre*. Dans la foule massée autour du chef-d'œuvre de David, on reconnaît Houdon en compagnie d'autres artistes : Hubert Robert, Gérard, M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun.

Signalons enfin, pour en finir avec Boilly, que le fils de notre artiste, Jules Boilly, a fait une place à Houdon dans l'album lithographique qu'il a publié en 1822 sous le titre d'*Iconographie de l'Institut Royal de France*.

Un des portraits de Houdon les moins connus en France est assurément celui que peignit à Paris en 1808 le peintre américain Rembrandt Peale et qui appartient à la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* de Philadelphie<sup>1</sup>. C'est pourtant une des pièces les plus intéressantes de l'iconographie du grand sculpteur qui, le premier, avait introduit l'art français aux États-Unis. Depuis son retour d'Amérique, en 1785, son atelier avait toujours été largement ouvert aux Américains : il était le « patron » attitré des artistes des États-Unis résidant à Paris. Lorsque Rembrandt Peale vint le voir, il lui montra le masque qu'il avait fait de *Washington* et consentit à lui accorder quelques séances de pose. Il revit au naturel dans le portrait de Philadelphie avec son teint coloré, son large front dégarni et son air de bonhomie souriante. A la différence des portraits de Boilly où le sculpteur nous est présenté pour ainsi dire en déshabillé, en tenue de travail et en pantoufles, l'Américain, plus solennel, l'a fait poser en bourgeois endimanché, engoncé dans un faux-col et dans une redingote d'où émerge une cravate de dentelles.

Après la chute de Napoléon en 1815, les portraits de Houdon, qui avait cessé de produire et déclinait intellectuellement, se font plus rares. Il disparaît de l'actualité. Toutefois, son ami, le peintre Gérard, qui avait besoin de vieillards vénérables pour étoffer son tableau de *l'Entrée de Henri IV à Paris*, lui demanda en 1817 de le prendre pour modèle. Houdon y consentit et posa pour l'un des trois magistrats qui présentent les clefs de la ville au roi. Il est, à vrai dire, difficile de le reconnaître : car Gérard, pour le rendre encore plus vénérable, crut devoir lui accrocher une barbe blanche au menton.

Une gravure au trait de Frémy<sup>2</sup> en 1815, la lithographie de Jules Boilly en 1822 passaient, avec le tableau de Gérard, pour les derniers documents iconographiques relatifs à Houdon. Peut-être faut-il ajouter à ce dossier un dessin caricatural d'Antoine-Jean-Baptiste Thomas que j'ai identifié dans un album appartenant à M<sup>me</sup> Gustave Meunié.

Ce Thomas, élève de Vincent qui avait obtenu le Grand Prix de peinture en 1816 et qui fit à la Villa Médicis un séjour de deux ans, est aujourd'hui tout à fait oublié. Les rares tableaux de sa main qui subsistent : les *Vendeurs chassés du*

1. Ce portrait a été publié pour la première fois par Charles Henry Hart, *Portrait of Jean-Antoine Houdon painted by Rembrandt Peale*. Art in America, 1915. Je l'ai reproduit et commenté dans mon ouvrage sur *L'Art français aux États-Unis*, Paris, 1926.

2. *Croquis de portraits des personnages remarquables dans tous les genres*.

temple dans l'église Saint-Roch, la *Procession de saint Janvier à Naples* dans les réserves du musée de Versailles, ne s'élèvent pas au-dessus d'une honorable médiocrité. Mais il avait, comme son maître Vincent, le goût et le don de la charge humoristique et M. Gabriel Rouchès a eu grandement raison d'attirer l'attention sur un recueil de lithographies coloriées intitulé : *Un an à Rome* où il a noté avec une verve spirituelle les costumes et les usages de Rome et des États du pape en 1818<sup>1</sup>.

Le dessin inédit que nous reproduisons, grâce à l'obligeance de M. Morel d'Arleux, est de la même veine. Il fait partie d'un album de portraits-charges dessinés par Thomas à son retour à Paris, entre 1820 et 1830 environ. Un feuillet de cet album qui représente un maigre petit vieillard dont les yeux sont cachés par un chapeau à larges bords rabattus piqua immédiatement ma curiosité. Le vieillard, qui transporte dans les mains et sous les bras l'attirail le plus hétéroclite : une brosse, un plumeau, une bûche, une épée, une souricière, un carton à dessins, se dirige à petits pas vers l'Institut de France dont le péristyle est défendu par des lions égyptiens crachant de l'eau dans des vasques<sup>2</sup> : c'est donc la caricature d'un membre de l'Institut. Mais lequel ? J'ignore à quoi peuvent faire allusion le plumeau et la souricière. Cependant, au milieu de tous ces « attributs » comiques, s'en détache un qui est très caractéristique. De la vaste poche de la houppelande qui étoffe la maigre silhouette du petit vieillard, émerge à moitié une figure d'Écorché : or, cet *Écorché* n'est autre que le fameux modèle de Houdon.

N'est-ce pas la clé du rébus et ce portrait-charge peut-il représenter quelqu'un d'autre que le vieux sculpteur, qui avait précisément un logement à l'Institut, dans les toutes dernières années de sa longue vie ?



FIG. II. — FRANÇOIS RUDE.  
MAQUETTE D'UNE STATUE DE HOUDON, 1854.  
(Musée de Dijon.)

1. G. Rouchès. *Rome en 1817-1818 vu par un pensionnaire de l'Acad. de France*. Études italiennes, 1921.

2. Sur ces lions égyptiens installés en 1811, cf. l'ouvrage de Carl de Vinck et Albert Vuaflart, *La Place de l'Institut*. Paris, 1928, pp. 243-264.



Ce qui semble bien confirmer cette interprétation, c'est que presque tous les détails de cette amusante caricature concordent trait pour trait avec le portrait souvent cité que Jal a tracé du vieux maître en 1828. « Petit de taille, robuste bien qu'octogénaire, marchant à pas précipités et en trainant les pieds..., la douillette de soie grise par-dessus un habit aux longs revers brodés de lauriers jaunissants..., le chapeau rond à la main, le parapluie sous le bras, tel nous avons vu le respectable M. Houdon venir siéger sous la coupole des Quatre Nations. » Je ne sais si je me trompe : mais la caricature de Thomas m'apparaît comme une vivante illustration du texte de Jal par un gavroche plein d'esprit qui n'avait pas plus que ses congénères la bosse du respect.

## II. — EFFIGIES POSTHUMES.

Il n'y a pas lieu d'insister aussi longuement sur les portraits de Houdon exécutés après sa mort : ce sont des documents de seconde main dont la valeur iconographique est presque nulle et la valeur artistique assez faible.

Les deux seuls artistes de grande réputation qui ont contribué à enrichir l'iconographie de Houdon sont David d'Angers et Rude.

Le médaillon en bronze de David d'Angers, qui professait une vive admiration pour l'auteur du *Voltaire* et qui tenait à lui faire une place dans sa galerie de grands hommes, ne manque pas de vigueur<sup>1</sup>. Il a été modelé vers 1840. Le Musée d'Angers, les musées parisiens de Carnavalet et du Louvre en possèdent des exemplaires. On l'a jugé digne de décorer le tombeau de Houdon au Cimetière Montparnasse.

Vers la fin de sa vie, en 1854, François Rude reçut du gouvernement impérial la commande d'une statue en pierre de Houdon, destinée à couronner, avec les effigies d'autres grands artistes, les galeries extérieures du Louvre, près du Carrousel. L'œuvre de Rude, dont la maquette est conservée au musée de Dijon, représente Houdon accoté à une colonne et portant à la main une réduction de son *Écorché* : c'est une image banale qui, comme le dit Louis de Fourcaud, n'ajoute rien à la gloire de son auteur<sup>2</sup>.

Les autres bustes et statues de Houdon sont des productions de la sculpture officielle qu'il suffira d'énumérer sans plus. Versailles où il est né, Paris où il a vécu ont tenu à offrir à la mémoire du grand artiste l'hommage d'un monument : celui de Versailles (1891) est l'œuvre de Tony Noël<sup>3</sup> ; celui de Paris (1909), qui se dresse dans l'incohérent Campo santo de la Cour du Carrousel, a été commandé par l'Admi-

1. Cf. *Les Médaillons de David d'Angers réunis et publiés par son fils*. Paris, 1867.

2. Louis de Fourcaud. *François Rude*. Paris, 1904, p. 397.

3. L'empereur de Russie y contribua en souvenir des œuvres exécutées par Houdon pour Catherine II.

nistration des Beaux-Arts à Gasq, qui, pour se distinguer de Rude, lui a donné pour attribut la *Diane* au lieu de l'*Écorché*.

Citons, enfin, à la Bibliothèque de Versailles les bustes en marbre de C. Iguel (1872) et de Gustave Déloye (1878), au musée Galliera le buste de Turcan et nous aurons à peu près épuisé la liste des portraits de Houdon de la masse desquels n'émerge, il faut bien en convenir, aucun chef-d'œuvre qui soit digne du plus grand portraitiste des temps modernes.

Louis RÉAU.

## LISTE CHRONOLOGIQUE DES PORTRAITS DE HOUDON

### I. — PORTRAITS CONTEMPORAINS

1. Hubert Robert. *Houdon terminant la statue de saint Bruno à l'église Sainte-Marie des Anges à Rome*. 1767. Exposition du Centenaire de Houdon. Paris, 1928, n° 100. A M. Jules Strauss, Paris.

2. Carle Vanloo (attribué à). *Portrait de Houdon sculptant la tête de la Vestale*. Vers 1770. Exp. du Centenaire de Houdon, 1928, n° 101. A M. Jean Perron, Paris.

3. Jean-Bernard Restout. *Portrait de Houdon*. Salon de 1771. Peut-être ce tableau est-il identique au précédent.

4. *Houdon par lui-même* (?) Petit buste à mi-corps, les bras croisés. Terre cuite. H. 0,21. Exposition du Trocadéro, 1878. Vente Perrin-Houdon. Hôtel Drouot, 18 mai 1914, n° 4.

5. *Houdon par lui-même* (?) Petit buste taillé en hermès. Réplique du précédent. Terre cuite. H. 0,16. Vente Perrin-Houdon, 18 mai 1914, n° 2.

6. Louis Lié-Périn. Miniature. Vers 1786. Exposition du Centenaire de Houdon, 1928, n° 102. Musée du Louvre.

7. J. R. Isabey. Miniature. Vers 1798. Exposition du Centenaire de Houdon, 1928, n° 104. Anc. coll. Rolle, Musée du Louvre.

8. Louis Boilly. Étude pour une Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey, 1798. Musée de Lille.

9. Gabrielle Capet. *Houdon travaillant à un buste en bronze de Voltaire*. Miniature. Signée et datée an 9. Salons de 1800, n° 67 et de 1801, n° 50. Repr. par Louis Réau, *Houdon sous la Révolution et l'Empire*. (Gaz. B.-A., 1924). Collection Lefebvre de Sancy. Anciennement au Musée de Caen où cette miniature a été volée.

10. Louis Boilly. *Houdon modelant le buste de*

*Bonaparte premier Consul*. Vers 1800. Lithographié par Eugène Bataille pour la Société des Beaux-Arts de Versailles. Vente Boilly, 31 janvier 1845. Anc. collection Denain à Versailles.

11. Louis Boilly. *Houdon modelant le buste du mathématicien Laplace*. 1803. Salon de 1804. Exposition du Centenaire de Houdon, 1928, n° 98. Anc. collections de M<sup>me</sup> Duval, fille de Houdon, de M<sup>me</sup> Maurice Sand. Legs E. Peyre. Musée des Arts Décoratifs.

12. Louis Boilly. *Le public au tableau du Sacre*. Vers 1805.

13. Louis Boilly. *L'Atelier de Houdon*. 1808. Légué en 1836 par l'expert Henry au Musée de Cherbourg. Le musée de Versailles en possède une copie exécutée en 1892 par Maurice Lecesne.

14. Rembrandt Peale. *Portrait de Houdon*. 1808. Repr. par Louis Réau, *L'Art français aux États-Unis*, 1926. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie.

15. Frémy. *Portrait de Houdon*. Gravure au trait dans les *Croquis de portraits des personnages remarquables dans tous les genres*. Paris, 1815.

16. Gérard. *L'Entrée d'Henri IV à Paris*, 1817.

17. Jules Boilly. Lithographie dans *L'Iconographie de l'Institut Royal de France*. Paris, 1822.

18. Antoine-Jean-Baptiste Thomas. Caricature. Vers 1825. Album appartenant à M<sup>me</sup> Gustave Meunié à Paris.

### II. — EFFIGIES POSTHUMES

19. David d'Angers. Médaillon en bronze, de profil tourné vers la droite. Vers 1840. Cf. *Les Médaillons de David d'Angers réunis et publiés par son fils*. Paris.



1867. Exemplaires au Musée David d'Angers à Angers, au musée Carnavalet, au Louvre (acquis en 1921). Épreuve sur le tombeau de Houdon au cimetière Montparnasse.

20. Gravure anonyme en tête du II<sup>e</sup> volume des *Œuvres complètes de la Princesse de Salm*. 1842. Houdon figure avec Pajou, Talma dans le groupe des familiers de la princesse.

21. Robert. Buste de Houdon exposé au Salon de 1853. Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, t. VI, p. 260. Galerie du Louvre.

22. François Rude. Statue en pierre couronnant une des galeries extérieures du Louvre, commandée en 1854, en même temps qu'une statue de Nicolas

Poussin. La maquette est au musée de Dijon.

23. C. Iguel. Buste en marbre. 1872. Bibliothèque de Versailles.

24. Gustave Déloye. Buste grandeur nature commandé par Walferdin. Terre cuite. Vente Walferdin. 3 avril 1880, n<sup>o</sup> 93. Vente de la comtesse André Mniszek, 10 mai 1910 (sous la désignation de Portrait de Houdon attribué à lui-même). Exemplaire en marbre à la Bibliothèque de Versailles.

25. Turcan. Buste en marbre. Musée Galliera.

26. Tony Noël. Statue en marbre. 1891. Versailles.

27. Gasq. Monument en marbre. 1909. Square de la Cour du Carroussel. Paris.

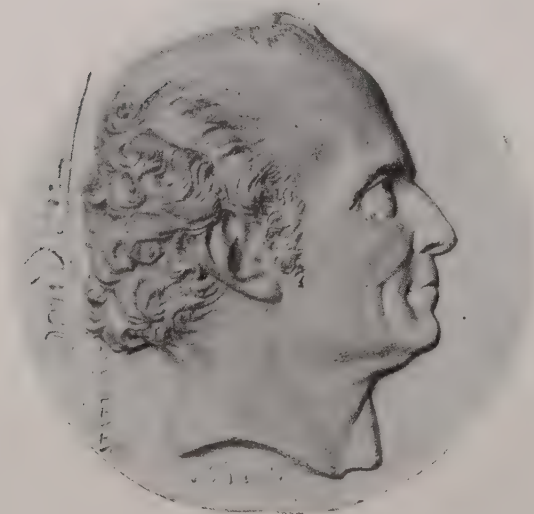


FIG. 12. — DAVID D'ANGERS. MÉDAILLON DE HOUDON.  
(Cabinet des Médailles.)



FIG. 1. — LA MAISON DE LA FORÊT DE LA BOIXE.

## DOCUMENTS NOUVEAUX SUR DELACROIX ET SA FAMILLE

**L**E 18 septembre 1818, Delacroix écrivait de la forêt de Boixe, à son ami J.-B. Pierret : « Je suis placé à peu près au centre d'une forêt de 4.500 journaux d'étendue, à l'endroit où se croisent deux allées d'une trentaine de pieds de large, dont une a de longueur et en ligne droite deux grandes lieues des environs de Paris. C'est dans ce lieu que l'on appelle dans le pays *la Croisée*, qu'apparaît, quand on a le nez dessus, une maison blanche à contrevents verts dont le premier étage manque, ce qui, par conséquent, la réduit à un seul rez-de-chaussée. Au dehors, elle n'a point l'apparence de certaines maisons du pays ; mais au dedans, elle est aussi commodément et même aussi élégamment distribuée qu'une maison de Paris. »

*La maison blanche à contrevents verts* subsiste toujours ; elle se trouve, comme au temps de Delacroix, au cœur d'une magnifique forêt, où elle se cache comme le palais de la Belle au Bois Dormant, à 22 kilomètres au N.-O. d'Angoulême. Elle appartient aujourd'hui à M. de Montardy dont le grand-père l'avait acquise en



1867. L'actuel propriétaire a bien voulu m'y accueillir, m'ouvrir ses archives avec la plus grande libéralité. J'y ai découvert les plus curieux documents sur

la jeunesse de Delacroix, ses séjours et celui des siens dans la forêt de la Boixe. Des recherches complémentaires faites ensuite à Paris dans les archives de l'étude de M<sup>e</sup> Boileau<sup>1</sup>, notaire de la famille Delacroix, m'ont permis de reconstituer tout le drame : la ruine complète de l'opulente famille Delacroix due à l'acquisition de la forêt de la Boixe.

Du moins ces précisions nouvelles sur la famille et la jeunesse de Delacroix éclaireront-elles l'histoire assez obscure des débuts de ce grand homme.

#### GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA FAMILLE DELACROIX

Lorsque Charles Delacroix, le père (j'entends le père légal d'Eugène), mourut à Bordeaux, préfet de la Gironde, le 13 brumaire an XIV (4 novembre 1805), il laissait une fortune considérable pour l'époque : l'inventaire après décès, dressé le 2 nivôse an XIV, par M<sup>e</sup> Boileau nous donne sur ce point les indications les plus précises.

Je rappelle ici, pour mémoire, car elles sont parfaitement connues, les étapes principales d'une carrière, qui, achevée médiocrement sous l'Ancien Régime, rebondit brusquement sous la Révolution jusqu'à atteindre les plus hauts sommets et

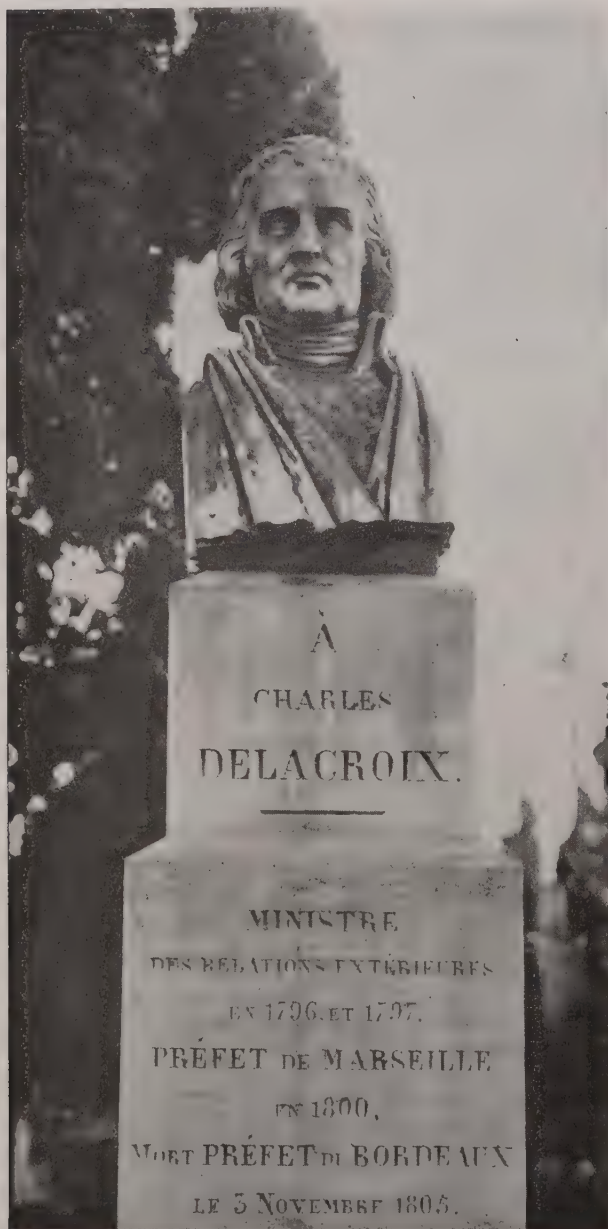


FIG. 2. — CHINARD. MONUMENT DE CHARLES DELACROIX, AU CIMETIÈRE DE BORDEAUX.

1. Je remercie M<sup>e</sup> Tollu, le successeur actuel de M<sup>e</sup> Boileau, de la courtoisie de son accueil et de la libéralité avec laquelle il m'a communiqué les archives de son étude.

les plus imprévus. Secrétaire de Turgot, puis premier commis à la Marine et au Contrôle général, Charles Delacroix avait pris sa retraite en 1779, et s'était retiré dans son pays natal, à Contault en Argonne, dont il devint maire. C'est là que le trouva la Révolution qui fournit à l'ancien commis de Turgot l'occasion de la plus étonnante carrière.

Député de la Marne à la Convention, en 1792, président de la Convention pendant la quinzaine du 2 au 17 octobre, membre de la Commission d'aliénation des biens nationaux — utile poste d'observation — de 1792 à 1794, ministre des Relations Extérieures du 5 novembre 1795 (14 brumaire an IV) au 15 août 1797 (28 thermidor an V) — noter qu'il subit exactement un mois après le 13 septembre 1797 (27 fructidor an V), la terrible opération bien connue qui prouve qu'Eugène Delacroix, né sept mois plus tard, le 26 avril 1798, ne peut être son fils, — ministre de la République près la République Batave, jusqu'au 6 prairial an VI (25 mai 1798), — nous le retrouvons enfin sous le Consulat, préfet des Bouches-du-Rhône du 20 germinal an VIII (10 avril 1800) au 3 floréal an XI (23 avril 1803), puis préfet de la Gironde, à Bordeaux où il mou-

rut le 13 brumaire an XIV (4 novembre 1805). Curieux exemple d'une carrière d'homme de ce temps propre à servir tous les régimes, et qui rappellerait celle de Talleyrand — son ami, son ennemi, son collaborateur (ceci soit dit sans ironie) —, avec en moins le génie, la durée et, je crois, l'improbabilité.

Sans fortune avant la Révolution, marié en 1778 à Victoire Œben, sans fortune également, puisqu'il lui reconnaît un douaire de 15.000 livres, Charles Delacroix se trouvait, à sa mort, en 1805, à la tête d'une grosse fortune.

Je laisse de côté les biens mobiliers, qui supposent pourtant un grand train

79.

## ADJUDICATION DÉFINITIVE

*Le Samedi 22 Novembre 1817, à l'Audience des Criées, à Paris, à une heure de midi,*

SUR LICITATION ENTRE MAJEURS ET MINEUR  
EN DEUX LOTS.

**Le premier Lot**, composé de 1148 hectares 42 ares de bois dépendant de la forêt de la Boixe, divisé en 21 coupes;  
Et de la Maison des Gardes, dite de la Croisée, située à l'un des angles de la coupe onze;  
Situés sur les communes de Villejoubert, St.-Amand-de-Boixe, Vervant, Villognon, Aussac, du Maine, de Boixe, de Celette.

**Le second Lot**, composé du bois de la Madeleine, contenant 74 hectares 35 ares 95 centiares, situé communes de St.-Gourson et Poigné, entouré et avoisiné par les hameaux de la Crouzette, Chermalivet, Chermailloux et Chercognet, divisés en 14 parties.

Lesdits deux Lots situés arrondissements d'Angoulême et de Ruffec, département de la Charente.

Le 1<sup>er</sup> Lot, estimé 553,148 fr. 19 c. adjudgé préparatoirement 185,000 fr.

Le 2<sup>e</sup> Lot, estimé 34,701 fr. 77 c., adjudgé préparatoirement 15,000 fr.

On est autorisé à vendre au-dessous des estimations.

S'adresser, pour prendre communication des titres de propriété et des charges, à M<sup>e</sup>. LACAN, Avoué des poursuivans, demeurant à Paris, rue d'Hanovre, n<sup>o</sup> 6;  
A M<sup>e</sup>. BARBEDIENNE, Avoué colicitant, demeurant à Paris, rue de Choiseul, n<sup>o</sup> 11;  
A M<sup>e</sup>. PLE, Avoué, rue Sainte-Anne, n<sup>o</sup> 34,  
A M<sup>e</sup>. FLEURY, Avoué, rue Neuve-St.-Augustin, n<sup>o</sup> 28.  
A M<sup>e</sup>. RATHIER, Avoué, rue des Fossés-Montmartre, n<sup>o</sup> 6,  
Et à M<sup>e</sup>. BOILLEAU, Notaire à Paris, rue de Richelieu, n<sup>o</sup> 45.

De l'Imprimerie d'Arr. BAILLEUL, rue Sainte-Anne, n<sup>o</sup> 71.

FIG. 3.



de maison, approprié à ses fonctions officielles, telle qu'une abondante et riche argenterie, estimée 7.856 francs, une cave remarquable, estimée 4.250 francs (mais faut-il s'en étonner à Bordeaux), du linge, surtout du linge de table, à foison, pour près de 5.000 francs ; enfin, voiture berline de voyage, deux chevaux, etc.



Phot. Bulloz.

FIG. 4. — ROBERT LEFÈVRE. PORTRAIT DU PEINTRE GUÉRIN.  
(Musée d'Orléans.)

Notons encore la bibliothèque estimée 1.000 francs qui est celle d'un homme cultivé de ce temps : classiques latins, grecs et français, Virgile, Tite Live, Plutarque, Corneille, Racine, Voltaire, etc. ; des livres d'histoire, de géographie, de voyage, et dans cet ensemble qui n'a rien de remarquable, un ouvrage qui, par son titre, attire tout de même l'attention : *Mémoires sur l'impuissance*, estimé 1 franc. Le prétendu père d'Eugène paraît donc avoir été préoccupé de cette question.

Tout cela ce sont les brouilles, ainsi que le mobilier et la cave de la maison de Charenton, estimés, le premier 4.000 francs et la seconde 1.000 francs. Le morceau important ce sont les propriétés immobilières, dans lesquelles Charles Delacroix avait investi la plus grande partie de sa fortune.

En voici la liste, avec le prix d'achat et la date d'acquisition :

- 1<sup>o</sup> Une ferme appelée Lhopiteau, près de Chartres, 5.500 frs., 21 brumaire an IV ;
- 2<sup>o</sup> Maison à Charenton-Saint-Maurice, avec dépendance et jardins importants, 40.000 livres, 11 prairial an V. Acquisition complétée par quelques achats successifs de parcelles avoisinantes, pour une somme non déterminée. (C'est dans cette maison que Delacroix est né le 8 floréal an VI.)
- 3<sup>o</sup> Une ferme à Ormoy-Villiers (Oise), achetée à Riesener, 28.000 francs, 4 messidor an V ;

4<sup>o</sup> Maisons, 15, 16, 17, rue du Temple, provenant de l'ancien Ordre de Malte, 283.000 francs, 3 messidor an VI ;

5<sup>o</sup> Maison, 17, rue Pastourelle, provenant de l'ancien Ordre de Malte, 11.062 fr. 50, 21 messidor an VI ;

6<sup>o</sup> Maison à Paris, rue des Bourdonnais, n<sup>o</sup> 354, Hôtel de Caraman, 100.000 fr., 4 pluviôse an XIII.

L'ensemble des immeubles représente, à l'achat, une somme totale de plus de 500.000 francs. On remarquera que ces acquisitions se placent entre l'an IV et l'an VI, c'est-à-dire à l'époque où Charles Delacroix est ministre des Relations Extérieures — sauf la dernière qui date du moment où il est préfet à Bordeaux.

A ces 500.000 francs d'immeubles, il faut ajouter enfin une somme de 174.000 francs prêtés par Charles Delacroix à M. Boucher, son fondé de pouvoir, qui paraît avoir joué un rôle important dans l'édification de la fortune de son patron.

En résumé, d'après l'inventaire de ses biens, la fortune de Charles Delacroix s'élevait, à sa mort, à une somme d'environ 800.000 francs, considérable pour l'époque et qui représente à peu près dix fois plus au cours actuel de notre monnaie.

La première mesure prise par M<sup>me</sup> veuve Delacroix, ce fut de garantir sa créance sur Boucher en prenant hypothèque sur ses biens. Jean-Pierre-Louis Boucher est désigné dans l'inventaire après décès comme « propriétaire, demeurant à Paris, 3, rue Gaillon, fondé de pouvoirs du défunt pour la régie et administrateur d'une partie de ses biens, dépositaire des titres de leur propriété ». C'était en réalité un homme d'affaires, un marchand de biens qui spéculait sur les ventes de propriétés, au moment du grand lessivage des biens nationaux et des biens des émigrés ; il paraît avoir été l'intermédiaire de Delacroix dans toutes ses acquisitions d'immeubles. Pour donner une idée du trafic auquel se livrait Boucher,



FIG. 5. — E. DELACROIX. LE TASSE DANS LA MAISON DES FOUS.  
(Collection Reinhard, à Winterthur.)





FIG. 6. — E. DELACROIX. PAYSAGE. (Musée du Louvre.)

aux Champs-Élysées, près des rues de Ponthieu et du Colisée, et divers autres terrains aux Champs-Élysées ; 5<sup>o</sup> 3 hectares de terrain à la Pépinière ; 6<sup>o</sup> 4.000 mètres de terrain rue Blanche ; 7<sup>o</sup> 6.000 mètres de terrain rue Traversière (quartier du Palais Royal) ; 8<sup>o</sup> 3.200 mètres de terrain, rue de Reuilly ; 9<sup>o</sup> un hôtel rue Caumartin ; 10<sup>o</sup> 10 hectares de terre labourable à Montmartre, Clignancourt et Clichy ; etc., etc. Évidemment, il y avait là de quoi garantir la créance de M<sup>me</sup> Delacroix. Seulement, le sieur Boucher était un filou. Tous ces biens à son nom n'étaient point payés, et il ne trouva point acquéreur. Aussi



FIG. 7. — E. DELACROIX. SAINT-AMANT-DE-BOIXE. L'ÉGLISE. (Musée du Louvre.)

voici la liste de ses biens sur lesquels M<sup>me</sup> Delacroix prend hypothèque : 1<sup>o</sup> un domaine à Vassy (Yonne) ; 2<sup>o</sup> la forêt de la Boixe et le bois de la Madeleine près d'Angoulême ; 3<sup>o</sup> l'hôtel de Bazancourt à Paris (le fameux Hôtel des Haricots), quai Saint-Bernard ; 4<sup>o</sup> 5.740 mètres de terrain

quand vint l'échéance des billets souscrits par lui à l'ordre de Ch. Delacroix, le 15 juillet 1806, Boucher ne put les payer. Il s'effondra complètement dans la suite et fut enfermé à Sainte-Pélagie, après avoir entraîné la ruine de vingt familles honorables. C'est alors que pour

essayer de sauver le capital prêté à Boucher, M<sup>me</sup> Delacroix se fit adjuger le 23 juin 1812, pour la somme de 237.549 fr. 93 la forêt de la Boixe, près d'Angoulême, que Boucher avait achetée pour 250.430 francs le 28 prairial an XIII (17 juin 1805) sans en avoir du reste jamais payé le premier sou. M<sup>me</sup> Delacroix

d'ailleurs, en devenant propriétaire, se contenta de payer les droits de poursuite, qui s'élevaient à 21.883 fr. 07 et sur les 200 et quelques mille francs restants n'acquitta que la somme de 24.457 francs en 1813. Elle ne put jamais se libérer. Si elle avait pris à son compte la forêt de la Boixe en 1812, c'était dans l'espoir de la revendre de suite au Gouvernement qui avait besoin de bois destinés à l'arsenal de Rochefort. L'affaire n'aboutit point. La forêt resta pour compte à M<sup>me</sup> Delacroix, qui, au moment de sa mort, l'année suivante, le 3 septembre 1814, paraît complètement ruinée.

C'est ce qui ressort clairement de deux documents inédits, les comptes de la succession de M<sup>me</sup> Delacroix, en recettes et en dépenses, établis par son gendre M. de Verninac et l'inventaire après décès de M<sup>me</sup> Delacroix.

Après la mort de son mari à Bordeaux, M<sup>me</sup> Delacroix vint s'instal-



FIG. 8. — E. DELACROIX. SAINT-AMANT-DE-BOIXE. (Musée du Louvre.)

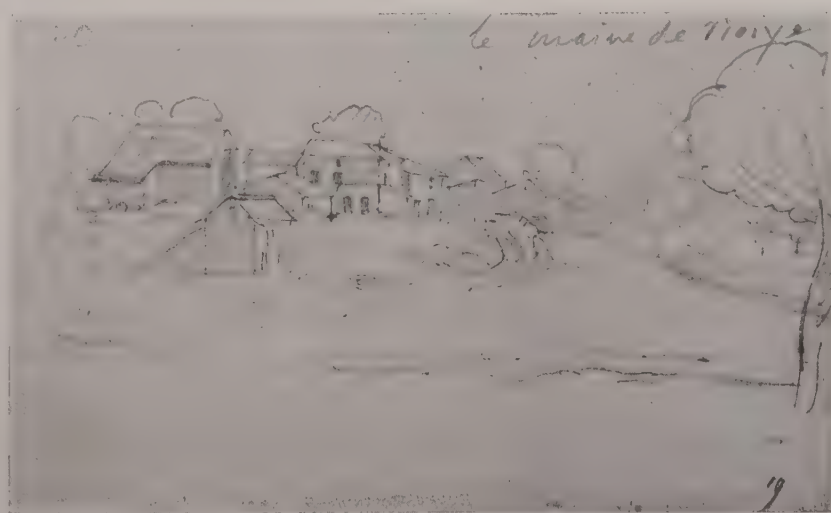


FIG. 9. — DELACROIX. SAINT-AMANT-DE-BOIXE. LE VILLAGE. (Musée du Louvre.)





FIG. 10. — E. DELACROIX. VILLOGNON. (Musée du Louvre.)

meuse histoire, répandue quarante ans après sa mort et possible après tout, de ses relations avec Talleyrand. Aussi les moindres précisions sur elle nous intéressent. C'est ainsi que nous apprenons, par des pièces de procédure, qu'elle avait dû peu à peu manger la fortune de son mari et qu'à sa mort, survenue le 3 septembre 1814, elle était quasiment dépourvue de ressources. Toutes les propriétés de son mari, — les fermes d'Ormoy et de Lhopiteau, les maisons de Paris, du faubourg du Temple, de la rue Pastourelle, l'hôtel de Caraman, la propriété de Charenton, — tout avait été vendu, et les neuf billets à ordre, — se montant à 174.500 frs. — souscrits par Boucher, restaient impayés. Au moment de sa mort, les reve-

ler à Paris, 114, rue de l'Université, où elle habita avec son fils Eugène, sa fille et son gendre Verninac, qui venait de quitter l'ambassade de Berne. La mère de Delacroix que nous voudrions tant connaître reste pour nous une figure tout à fait mystérieuse : nous ne savons rien d'elle que la fa-



FIG. 11. — E. DELACROIX. RUINES DU CHATEAU DE LUXÉ. (Musée du Louvre.)

nus de M<sup>me</sup> Delacroix consistaient en : 2.400 francs de pension comme veuve de fonctionnaire, 2.000 francs de rente provenant de l'entrepôt des tabacs d'Aix-la-Chapelle dont elle était concessionnaire depuis 1811 (elle avait fourni un cautionnement de 63.000 francs) et enfin les sommes provenant des ven-

tes de bois à la forêt de la Boixe et qui ne couvraient pas les frais. En résumé, M<sup>me</sup> Delacroix pouvait compter sur un peu plus de 5.000 francs de revenu fixe : voilà tout ce qui restait de la fortune considérable de Charles Delacroix. Pour vivre, sa veuve l'avait dévorée tout entière.

La lecture de l'inventaire de ses biens — estimés en tout 2.916 francs ! — y compris les bijoux, qui n'atteignent pas 100 francs et l'argenterie prisée 800 francs, 2.000 francs à peine restant pour les meubles, le linge et les vêtements, la vieille calèche estimée 100 francs et le vieux cheval estimé 50 francs — nous fait assister à la lente dégringolade de la famille depuis qu'elle a quitté le palais de la préfecture de Bordeaux, et nous laisse entrevoir l'atmosphère de difficultés, de gêne et d'angoisse qui enveloppa l'enfance et la première jeunesse de Delacroix. Il raconte quelque part dans

ses souvenirs manuscrits qu'après la liquidation de l'héritage maternel, il s'était trouvé, pour tout bien, en possession d'un pot à eau et d'une cuvette. *Ce pot à eau et cette cuvette en porcelaine blanche à filets d'or* figurent à l'inventaire avec deux vases à bouquets assortis : ils sont



FIG. 12. — E. DELACROIX, LA CUISINE DE LA MAISON DES GARDES. (Musée du Louvre.)

estimés 15 francs. Voilà à peu près tout ce qui avait échappé au naufrage de la fortune de Charles Delacroix.

#### LA MINORITÉ DE DELACROIX

A la veille du jour où Delacroix allait atteindre sa majorité, — le 26 avril 1819, — son beau-frère Raymond de Verninac lui remit le mémoire détaillé qu'il avait établi en recettes et en dépenses <sup>1</sup> de la succession de M<sup>me</sup> veuve Delacroix, dont il avait pris la charge à partir du 4 septembre 1814. J'ai entre les mains ce précieux mémoire, où rien n'a été négligé pas même les allumettes, le papier à lettre ou la cire à cacheter, et qui nous renseigne du moins avec précision sur la vie de la

1. Recettes : 70.319 fr. 86. Dépenses : 88.033 fr. 80. — Déficit : 17.712 fr. 94.



famille et en particulier sur celle d'Eugène pendant cinq années. A la mort de M<sup>me</sup> Delacroix, Charles son fils aîné, alors colonel de cavalerie, aide de camp du prince Eugène, avait été désigné comme tuteur d'Eugène. Mais Charles, moitié héros, moitié spadassin, coureur de filles et panier percé, au demeurant le meilleur homme du monde, n'avait aucune des qualités nécessaires à la direction d'un jeune homme et à l'administration d'un patrimoine. Ce fut Raymond de Verninac, son beau-frère, qui prit les rênes de la famille. Figure caractéristique de l'époque ambitieux, ce petit hobereau du Quercy nagea dans les eaux de la Révolution, occupa en 1793-4 un poste diplomatique à Stockholm, épousa en 1798 Henriette, fort belle personne du reste, la fille de son chef, Charles Delacroix, alors ministre, qui pouvait le servir ; il s'accrocha aux basques de l'habit de son beau-père qui l'entraînait dans sa carrière : préfet du Rhône en 1801, puis ministre à Berne en 1802 ; retombé dans le néant après la mort de Charles Delacroix, il essaya, mais en vain, après 1815, d'obtenir une préfecture ou une ambassade, prêt à servir le Roi, après l'Empereur et la Révolution. Il ne se remit jamais en selle et usa les dernières années de sa vie, — il mourut le 25 juin 1822, — dans les procès et les difficultés sans fin que lui valut l'acquisition de la forêt de la Boixe. Delacroix ne l'aimait guère, non plus que sa sœur Henriette, et les rendait, je crois, responsables de sa ruine définitive.

C'est avec eux et chez eux que Delacroix passa les années 1814 à 1819. L'état des dépenses dressé par Raymond de Verninac nous renseigne avec précision sur cette période mal connue de la vie d'Eugène.

Le document commence par des indications curieuses sur la dernière maladie de M<sup>me</sup> Delacroix. Je note :

Payé à M. Larrey, chirurgien de M<sup>me</sup> de la Croix, pour 9 visites et une consultation : 100 francs.

Payé à deux médecins consultants, Portalet, Halley : 40 francs.

Suivent de menues dépenses pour les remèdes de la dernière maladie ; sirop de gomme, sirop de capillaire, fleur de tilleul et autres.

On en conclura que M<sup>me</sup> Delacroix est morte d'une maladie où l'intervention du chirurgien paraissait nécessaire, mais hélas ! inutile.

L'enterrement coûta 1.000 francs, somme considérable eu égard aux ressources de la famille. Mais M<sup>me</sup> Delacroix tenait encore un rang dans la société impériale, en qualité de veuve d'un haut fonctionnaire : il fallait faire figure.

Parmi les quelques dettes laissées par la défunte — comptes de cuisine, gages de domestiques en retard, fournisseurs, je note un petit compte de 25 francs chez la modiste, qui n'était autre que M<sup>me</sup> Corot, la mère même de Corot. Amusante coïncidence.

Au moment de la mort de sa mère, Eugène était élève au Lycée Impérial (aujourd'hui Louis-le-Grand) ; il y retourna encore pendant l'année scolaire 1814-1815. Il habitait alors avec sa sœur et son beau-frère l'appartement de la rue de

l'Université. Voici la première mention d'Eugène qui apparaît sur l'état des dépenses :

Payé pour la dépense du mineur (Eugène D.), depuis le 4 septembre 1814, époque de la mort de M <sup>me</sup> de la Croix, jusqu'au 1 <sup>er</sup> août 1815.....	1.378 fr. 90
Payé pour la dépense du mineur en août 1815.....	100 fr.
Payé au mineur pour sa pension de juillet.....	12 fr.
Payé au Lycée pour l'arrérage de son maître de guitare.....	62 fr. 50
Payé à son maître à dessin.....	48 fr.
Payé au tailleur du mineur.....	17 fr.

Mois par mois, les mêmes dépenses fondamentales reparaissent, c'est-à-dire : 100 francs par mois pour la nourriture et 12 francs pour l'argent de poche qui fut en 1818 porté à 15 francs. On notera les dépenses pour *les arts d'agrément*, la guitare et le dessin : l'artiste se révélait déjà.

En octobre 1815, la vocation de Delacroix se précise : il entre chez Guérin. Je lis à la date de janvier 1816 :

Payé à M. Guérin, maître de dessin du mineur, pour 4 mois : 96 francs.

Et en février 1816 :

Payé pour le mineur, des brosses, une boîte à couleurs et des couleurs : 16 fr. 85.

Les premières couleurs, les premiers pinceaux de Delacroix ! date historique qu'il convient de retenir.

Le reste de la dépense se réduit, monotone, à des raccommodages de bas et de vêtements, des achats de souliers, beaucoup de souliers, dépense de gens gênés et regardants qui font durer le linge et les vieux habits. J'ai calculé que la dépense d'une année, pour Eugène, n'atteignait pas 1.800 francs, y compris les frais d'atelier chez Guérin, 24 francs par mois.

En septembre 1819, Raymond et Henriette de Verninac, n'ayant plus les ressources nécessaires pour vivre à Paris, appelés du reste en Charente pour l'exploitation de leurs propriétés et par les procès en cours, quittèrent définitivement leur appartement de la rue de l'Université pour aller s'installer en Charente, à la forêt de la Boixe.

#### DELACROIX A LA FORÊT DE LA BOIXE

Située à 22 kilomètres au nord d'Angoulême, sur la grand'route Paris-Bordeaux, qui la traverse, et à 3 kilomètres de la Charente navigable, la forêt de la Boixe comprend 1.320 hectares. Le chêne y domine et les 24 coupes entre lesquelles elle est divisée représentent un revenu annuel de 25 à 30.000 francs, tant en bois de feu qu'en bois de construction.

La forêt, comme tout le pays environnant, avait fait partie jadis des biens de la famille de La Rochefoucauld<sup>1</sup>, et une large allée de chênes, longue de 20 kilo-

1. Piron, l'ami et le légataire universel de Delacroix, et bien renseigné d'ordinaire, fait allusion à



mètres, dite Allée de la Duchesse reliait en ligne droite la forêt de la Boixe au château de La Rochefoucauld sur la Gartempe. Après la Révolution, Alexandrine de Rohan-Chabot, veuve de Louis-Alexandre de La Rochefoucauld, et plus tard épouse du père du maréchal de Castellane, décida de vendre tous ses biens. Un sieur Goisson se présenta comme acheteur et, par acte du 29 germinal an IX, devint propriétaire de la totalité des biens de M<sup>me</sup> de La Rochefoucauld pour une somme d'environ 2 millions, dont 517.530 francs pour les biens sis en Charente. Le sieur Goisson était un vulgaire marchand de biens, comme il y en eut tant pendant la Révolution ; il n'avait point d'argent à lui, mais en trouvait chez des commanditaires, payait comptant une petite somme aux vendeurs, se réservant de payer le solde après revente des propriétés en détail. Mais il arrivait aussi qu'il ne les revendait pas. Ce fut le cas des biens de M<sup>me</sup> de La Rochefoucauld. Goisson avait trouvé pour son commerce des commanditaires tels que les frères Roger, fournisseurs aux armées (pour 522.000 francs), ou même Rouget de l'Isle, le créateur de la *Marseillaise* (pour 475.000 francs). Mais il faut croire que les affaires marchèrent mal. Goisson ne put ni payer les propriétés achetées, ni rembourser ses créanciers ; il fut l'objet de poursuites et disparut en Italie ; on dut procéder à la vente judiciaire de ses biens et le 20 juin 1805, la forêt de la Boixe fut adjugée pour 250.430 francs au sieur Boucher.

Nous avons déjà rencontré le sieur Boucher, l'homme d'affaires et le fondé de pouvoirs de Charles Delacroix, le père. Boucher comme Goisson, n'était qu'un courtier marron et un spéculateur peu scrupuleux, trafiquant avec l'argent de ses dupes, et en particulier de Charles Delacroix auquel il avait souscrit pour 174.000 francs de billets. Il fit la culbute à son tour. J'ai dit comment, pour garantir sa créance, M<sup>me</sup> veuve Delacroix s'était fait adjuger à l'amiable, moyennant 237.546 francs, dont 21.883 comptant, la forêt de la Boixe, grevée du reste d'hypothèques au profit de M<sup>me</sup> de La Rochefoucauld et de MM. Roger frères, sans parler d'inextricables procès en cours.

Voilà comment la famille Delacroix est devenue propriétaire de la forêt de la Boixe qui fut pour elle la source de bien des déboires et la cause de sa ruine définitive. Je n'entrerai pas ici dans les détails de ce désastre ; je me contenterai de rappeler, parce que Delacroix en parle dans son *Journal*, qu'après la mort de M<sup>me</sup> Delacroix, les Verninac se chargèrent de l'exploitation, déficitaire, de la forêt, se la firent adjuger, sur licitation, le 26 décembre 1818 pour 296.700 francs ayant à distribuer aux créanciers sur le prix de la forêt une somme de 338.627 francs. Enfin, après la mort de M. de Verninac, le 23 juin 1822, la forêt fut vendue sur folle enchère pour 222.200 francs aux frères Roger qui rentraient ainsi dans une partie de leur créance. Verninac laissait un passif de 500.000 francs consommant ainsi

---

cette histoire (*Eugène Delacroix*, p. 43). Mais son récit contient beaucoup d'erreurs, à commencer par le nom de la forêt, qu'il appelle la forêt d'Axe.

la ruine de la famille Delacroix. Ainsi s'évanouit le patrimoine constitué pendant la Révolution par Charles Delacroix.

Né dans l'opulence, fils de famille, élevé sur les genoux des hauts dignitaires de l'Empire, Eugène descendit lentement la pente de l'infortune pour se trouver, à sa majorité, dans la misère la plus complète. C'est à cette dure école que se forma son caractère : ainsi s'expliquent son énergie farouche suivie de découragements mortels, son évasion vers l'art qui dissimule de laides réalités, ses rêves de gloire, ambrosie des grandes âmes, héroïquement poursuivis dans la gêne, son dandysme refoulé par la pauvreté, ses aspirations vers d'aristocratiques amours qui aboutissaient à la soupente des servantes de sa sœur, enfin cette timidité foncière, fille de la mauvaise fortune, qui est un des traits essentiels de son caractère.

Delacroix fit trois séjours à la forêt de la Boixe, séjours de trois mois chacun à l'automne de 1818, 1819, 1820. Les longues lettres qu'il écrivait de là-bas à son ami J.-B. Pierret, et dont une partie seulement a été publiée, nous renseignent abondamment sur la vie qu'il y menait. Un album de poche, récemment entré au Louvre, et qui servit à Delacroix pendant un de ses séjours — celui de 1820 — à la Maison des Gardes, nous conserve quelques aspects de ce charmant pays vu par un jeune homme de vingt ans : le village de Saint-Amant-de-Boixe avec sa belle église romane, le village de Villognon sur la Charente, les ruines du château de Luxé, puis la cuisine de la Maison des Gardes telle qu'elle subsiste encore, des études curieusement précises d'après un lièvre tué à la chasse ou une vipère surprise dans la forêt : pages d'un trait juste, sobre et personnel où le style de Delacroix se montre déjà tout formé. La vie d'Eugène à la Boixe paraît avoir été austère. Il s'y ennuyait et il y fut en 1820 très gravement malade ; il nous en a gardé le souvenir dans un de ses premiers tableaux, *Le Tasse en prison* (Robaut, 199), qui n'est autre que Delacroix malade dans sa chambrette de la Boixe, telle qu'on la voit encore avec sa fenêtre grillée et son lit de repos de style Restauration. La compagnie de son beau-frère et de sa sœur qu'il sentait hostiles ou

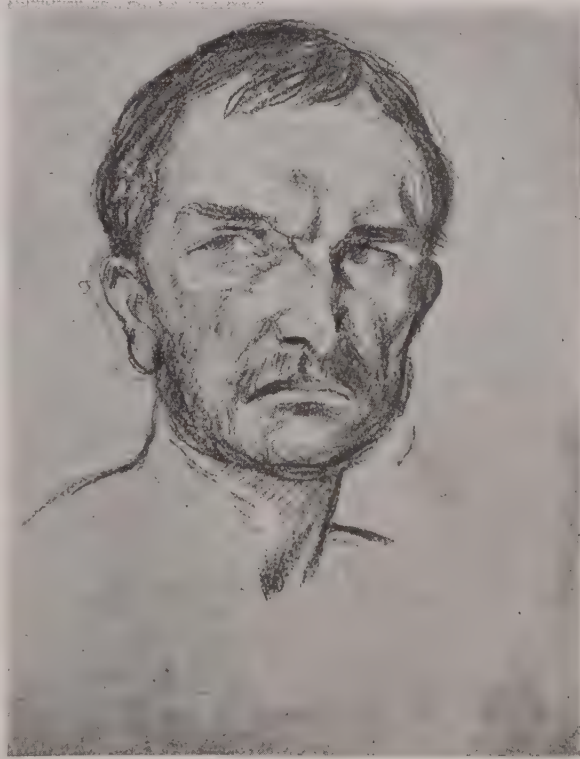


FIG. 13. — E. DELACROIX. (Musée du Louvre.)  
Étude pour « Le Tasse dans la maison des fous ».



indifférents, ne lui apportait qu'un sentiment de solitude profonde et de détresse morale. Quelques parties de chasse, dont il se dégoûta vite, n'étant point du tout sportif, firent place à des rêveries sans fin sur l'art ou la poésie, à des lectures de Virgile, — c'est là qu'il découvrit les *Bucoliques* et traduisit l'églogue à Gallus, — ou du Tasse qui développaient en lui des aspirations passionnées vers la gloire :

« [La Providence] — écrit-il à Perret, — a condamné [le Tasse], vu son génie, à une vie misérable et souffrante. Elle n'a soutenu cette existence tourmentée que par l'amour de la gloire et la perspective de cette gloire humaine, et au bout de sa carrière, la main du Tasse s'est séchée en touchant son laurier capitolien, et son front s'est glacé avant de sentir sa couronne. Et toi qui es bon, tu crois que tout cela se passe sans indemnité ? C'est pour les Crésus, les sots gonflés, les ventrus, que la vie se réduit à une corruption, ou plutôt c'est pour eux qu'est un enfer, s'il y a une justice, et pour le Tasse qu'est le paradis délicieux, où les misères se brisent, les passions délicieuses demeurent, et où l'âme est enfin satisfaite, comblée, enivrée ; c'est dans ce Paradis enfin qu'on doit manger de la Poésie et s'en nourrir tout l'être, comme il ne nous est donné d'en nourrir que notre esprit <sup>1</sup>. »

Tels étaient les élans mystiques, les violences et les amertumes que faisait naître dans l'âme tourmentée de cet enfant de vingt ans la solitude de la forêt. Et pourtant, il était sensible à la beauté des choses, au magnifique spectacle de la nature :

« Je souhaite la campagne, écrit-il à Pierret ; quand de mon étroite rue je ne vois l'azur du ciel que par la distance laissée entre les toits, je me figure avec enchantement cet horizon libre et pur, cette aurore avec ses portes, ce soleil d'or et de flammes qui n'éclairera pour moi que des rivières sans quai, des forêts, des arbres non taillés et des prairies et des champs. Arrivé au milieu de tout cela, il me manque quelque chose pour en jouir, ou bien la jouissance ne m'en suffit pas ; je m'inquiète et je désire de la nouveauté. »

Ainsi l'âme de Delacroix ne trouva pas dans la solitude de la forêt de la Boixe l'apaisement qu'elle ne cherchait d'ailleurs point. Le jeune homme se sentait attiré vers de mystérieux destins. Le séjour de Delacroix à la maison des Gardes n'est qu'un épisode fugitif de sa jeunesse inquiète ; mais si nous avons voulu, à l'aide de documents nouveaux, évoquer ces futaies solitaires où Delacroix a ruminé ses tourments, c'est que c'est là pour la première fois qu'il a donné un corps à ses rêves de gloire et qu'il a pris la résolution, comme il l'écrivit à Pierret, d'aller à la conquête « de ce rameau d'or, qu'il n'est donné de cueillir qu'aux favoris de la Nature ».

André JOUBIN.

1. Ce texte et les suivants sont inédits. Ils seront publiés au complet dans l'édition que je prépare de la Correspondance générale de Delacroix.



## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

JEAN BAYET. — **Architecture et Poésie**. — Paris, Armand Colin, 1932, in-8°, 245 p., 16 pl.

Ce livre est une manière de réponse à l'*Eupalinos* de Paul Valéry ; il est né d'une réaction « cartésienne » contre une certaine confusion voulue de notions, de catégories psychologiques et de termes esthétiques, en quoi résident le charme et le défaut de ce poème en prose. M. J. Bayet entreprend aussi de réviser les grands problèmes esthétiques, particulièrement les problèmes architecturaux dans leurs rapports avec ceux des autres arts. Présenté sous une forme des plus agréables, son livre continue la lignée glorieuse des traités esthétiques dialogués de l'Antiquité et des temps modernes, où chaque interlocuteur dégage un aspect de la vérité, mais où l'auteur suggère et laisse voir les idées qui lui paraissent justes et qui concilient les opinions les plus divergentes. Tout le monde sait que Platon a inauguré le genre, que le cardinal Bembo (*Gli Asolani*), Castiglione (*Il Cortegiano*), le Tasse et les innombrables auteurs de « traités d'Amour » y ont excellé pendant la Renaissance. Il était difficile et téméraire de se mettre en ligne avec de tels maîtres : M. J. Bayet a tenu et gagné la gageure. Ce n'est pas sa faute si notre époque et le caractère dit scientifique de notre pensée se prêtent plus difficilement que jadis à des entretiens platoniciens, à cette philosophie enveloppée de poésie.

Quoi qu'il en soit, toutes les questions concernant l'essence même de l'architecture sont agitées dans ce livre qui fera méditer. Une construction harmonieuse, un système complet se dégagent des conceptions de l'auteur. C'est la rigueur de ce système qui suggère quelques réserves. Pour M. Bayet, l'*idéal architectural parfait* est quelque chose d'immuable, qu'on peut déduire logiquement des conditions topographiques, climatiques, etc. Toute autre esthétique monumentale lui paraît inférieure parce qu'elle s'éloigne plus ou moins d'un genre unique de perfection. La vie et la réalité sont, sans doute, plus complexes et moins rationnelles. Les appréciations de valeur données comme des axiomes sont subjectives, et les grands courants de l'esthétique actuelle commencent à s'en désintéresser et

à les abandonner. N'oublions pas, pour donner un exemple des inconvénients de la méthode adoptée par l'auteur, que certains théoriciens ont pu nier la valeur architecturale du palais de Versailles (si cher à M. Bayet), parce que ses proportions ne répondent pas à la section dorée, si prisée par les Grecs. Nous savons maintenant que cette section n'est pas la seule proportion mathématique qui satisfasse notre sens esthétique. Nous savons, de plus, que si les rapports mathématiques sont intéressants comme constatations d'un fait réel, en d'autres termes, comme déduction d'une expérience qui a eu déjà lieu, on ne saurait les ériger en règles pour d'autres créations artistiques, ni dans l'avenir, ni dans le passé. D'après le système de M. J. Bayet, toute l'architecture extrême-orientale serait, malgré ses qualités, de seconde zone. Très contestable, comme principe, cette opinion est contredite par l'expérience. On pourrait construire une esthétique presque opposée, fondée sur d'autres exemples, en admettant d'autres appréciations et d'autres lois aussi subjectives et arbitraires. Le chapitre qui traite du rôle de l'ornementation dans l'architecture suscitera d'autres réflexions. L'origine historique et rationnelle ne résout d'avance aucun problème. L'auteur le sait bien, ce qui ne l'empêche pas de donner la priorité au principe rationnel, voire fonctionnel. La doctrine qui découpe l'art en sections, séparées par des cloisons impénétrables, qui exige, à tout prix, la soumission de tous les éléments à l'un d'eux, ne s'impose pas universellement. Le mépris que provoquait, il y a quelque temps, l'architecture baroque, considérée naguère comme inférieure dans ses principes, à cause du manque d'« honnêteté architecturale » des « effets pittoresques », est fondé sur une erreur. M. J. Bayet ne va pas jusque là. Ses conceptions sont plus nuancées. Mais toute appréciation d'un style d'après un système de valeurs esthétiques préconçues paraît dangereuse. Imposer à tout architecte la manière de penser et de sentir de l'*Architecte* de ce livre ne se justifie ni dans la réalité, ni historiquement. Il suffit que l'enquête englobe l'Extrême-Orient (Inde, Japon, Chine) et l'Extrême-Occident (Mexique,



etc.) et qu'on renonce à la superbe des Européens, ou, plus exactement, des porteurs d'une certaine culture isolée, quelle qu'elle soit.

Toutes ces réserves et objections ne font que montrer l'intérêt et l'importance du livre de M. J. Bayet. Plus un pareil ouvrage éveille de discussion, plus sa nature paraît vivante et féconde.

M. J.

J. STRZYGOWSKI, H. GLÜCK, S. KRAMRISCH, E. WELLESZ. — **Asiatische Miniaturenmalerei im Anschluss an Wesen und Werden der Mogulmalerei.** — Arbeiten des I<sup>ten</sup> Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Band L. Klagenfurt, 1933. In-4<sup>o</sup>, xiv et 233 p., 108 pl. et 280 fig.

Le présent ouvrage continue et complète le volume intitulé : *Die Indischen Miniaturen im Schlosse Schoenbrunn*, publié en 1923, sous la direction du Prof. J. Strzygowski. Les miniatures indiennes de l'école moghole qui font le sujet principal de ces deux publications, décorent un des cabinets des appartements de l'impératrice Marie-Thérèse, au Château de Schoenbrunn. Réunies par groupes, en raison de leurs dimensions restreintes, elles occupent les grands médaillons Louis XV qui ornent les murs de cette « chambre indienne ».

Les auteurs présentent dans le second volume l'analyse détaillée et approfondie des peintures en question, reproduites pour la plupart, en couleurs, dans le premier, en y joignant des considérations générales sur la peinture indienne. Le Prof. Strzygowski pousse ses investigations plus loin encore : jusqu'aux origines de la peinture asiatique.

La notice de H. Glück, qui ouvre cette série d'études, a pour objet les célèbres peintures de l'*Amir Hamsah*, datant d'Akbar, dont le Musée d'Art et d'Industrie de Vienne possède une suite importante. Le même sujet avait été traité par cet érudit que la mort a si prématurément enlevé aux études orientales, dans sa publication magistrale : *Die indischen Miniaturen des Hamsa-Romanes* (1925).

M<sup>me</sup> Emmy Wellesz a tiré de son examen des peintures indiennes de Schoenbrunn un exposé vivant de l'évolution de l'école moghole, depuis les origines jusqu'à la décadence, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les considérations générales et la synthèse y sont étayées par l'étude minutieuse des documents, ainsi que de la littérature du sujet. Les spécialistes apprécieront les identifications prudentes et sagaces des sujets et des personnages. Ces dernières paraissent parfois discutables, sans être arbitraires.

La peinture moghole ne saurait être entièrement comprise en dehors de l'évolution de la peinture indienne. La tâche délicate d'en esquisser les phases incombe à M<sup>me</sup> Stella Kramrish, l'érudit auteur d'une histoire de l'art indien, ainsi que d'une version élégante du *Vishnudharmottaram*. La rareté des

monuments de l'art pictural, victimes, au cours des siècles, soit des intempéries, soit de la fureur des iconoclastes, impose à tout investigateur dans ce domaine l'étude comparative des témoignages littéraires. Concentrée, en majeure partie, sur l'art indien médiéval, ainsi que sur les écoles indiennes modernes qui en dérivent, l'étude de M<sup>me</sup> Kramrish permet de retrouver à travers le moyen âge et de suivre presque jusqu'à nos jours les deux grands courants de la peinture indienne créés dans l'Antiquité par les écoles occidentale et orientale. Il serait à désirer que M<sup>me</sup> Kramrish revienne sur un sujet aussi captivant pour nous donner *in extenso* une histoire de la peinture indienne médiévale.

Aux études de M<sup>mes</sup> Wellesz et Kramrish, qui ne sortent pas des limites de l'art indien, s'adjoignent les savants travaux du Prof. J. Strzygowski sur les origines de la peinture en Asie. Poussant ses recherches en profondeur, l'éminent historien de l'art rattache aux traditions de l'Iran antique l'évolution de la peinture en divers pays de l'Asie, au cours des époques postérieures et jusqu'aux temps modernes. Il traite ainsi des arts de la Perse, des Mongols en Chine, des Grands Moghols aux Indes. Il serait difficile de donner, dans les bornes étroites d'un compte rendu, une juste idée des trésors d'érudition accumulés dans cet essai.

Le seul reproche qu'on puisse adresser à l'*Asiatische Miniaturenmalerei*, concerne son manque d'unité. Si l'on met à part la brève notice de H. Glück, le volume se divise en trois ouvrages différents : un catalogue raisonné des miniatures indiennes de Schoenbrunn, un article sur la peinture indienne médiévale, et un essai sur les origines de la peinture asiatique. Nous regrettons aussi l'absence d'une table de concordance avec *Die Indischen Miniaturen im Schlosse Schoenbrunn*, dont les planches sans légendes sont inutilisables pour tout autre que le spécialiste. Pour connaître le sujet de telle ou telle peinture reproduite dans cet ouvrage, le lecteur en est réduit à feuilleter l'*Asiatische Miniaturenmalerei*. Les auteurs ont omis dans le second volume de joindre aux légendes l'indication de la date des peintures. Souhaitons que la publication d'une feuille supplémentaire vienne suppléer à ce défaut.

I. STCHOUKINE.

GUSTAV GLÜCK. — **Bruegels Gemälde.** — Vienne, Anton Schroll et Co., 1932.

Le livre que M. Gustave Glück vient de consacrer aux peintures du vieux Bruegel est des plus importants. Avec l'ouvrage fondamental de MM. Hulin de Loo et Van Bastelaer qui, dès 1907, établit l'œuvre authentique dans ses grandes lignes; avec le *Pieter Bruegel* de M. Max J. Friedlaender, qui se complète par différents articles (article dans *Von Eyck bis Bruegel*, 1916, article du *Panthéon*, 1931, p. 52); avec le récent travail de M. Glück, nous avons sur la grandeur de Bruegel les trois thèses principales, dues

aux connaisseurs les plus avisés et les plus qualifiés.

Cette grandeur du maître flamand paraît maintenant reposer sur des bases solides. Bruegel est, depuis le <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, définitivement sorti de la catégorie des *Maîtres drôles*, et il occupe, au contraire, une place très haute parmi les plus beaux peintres. Ses chefs-d'œuvre restent chez M. Friedlaender aussi bien que chez M. Glück à peu près classés comme M. Hulin l'avait établi dès 1907. Les divergences présentées par les trois thèses ne portent plus, si l'on néglige les détails, que sur deux points. Quelles sont les influences qu'a dû subir Bruegel pendant et après son apprentissage, et quelles peuvent être ses premières œuvres peintes.

Quant aux influences, M. Gustav Glück admet que Bruegel s'est assimilé les enseignements du grand style italien, et plus spécialement du paysage vénitien. L'auteur se rallie ainsi à une théorie récente, soutenue par Max Dvorack, Fritz Lugt, Auguste Vermeulen et nous-même. Il s'oppose donc à M. Van Bastelaer, qui faisait de Bruegel un flamand ne devant rien à l'étranger, et à M. Friedlaender, qui voyait dans l'auteur des *Mois* un esprit germanique dominé surtout par Jérôme Bosch. M. Glück accorde, dans la formation de Bruegel, une part importante aux modèles italiens; ceci mérite d'être noté.

Quant au problème des débuts, M. Gustav Glück se sépare à la fois et de M. Hulin de Loo et de M. Friedlaender. M. Hulin de Loo commençait son catalogue des œuvres peintes par les *Proverbes* du Musée Mayer van den Bergh d'Anvers, une page remarquable signée et datée de 1558 (le chiffre des dizaines se lit avec difficulté). M. Friedlaender, lui aussi, acceptait ces *Proverbes* Mayer van den Bergh parmi les premières productions, mais il leur adjoignait des créations très inférieures, telles l'*Opération de la pierre* de la Collection Palugyan à Budapest, et les *Vendeurs chassés du temple*, aujourd'hui à Copenhague. M. Gustav Glück place dans les années de jeunesse, et c'est là peut-être la partie la plus originale de son livre, une œuvre qu'avec M. Friedlaender on avait coutume de situer à l'extrême fin de la carrière : l'*Icare* du Musée de Bruxelles. Remarquons en passant que cette différence de chronologie, si accentuée chez les deux grands critiques, prouve en tout cas que l'*Icare* s'intercale mal dans l'œuvre; le fait semble donner raison à ceux qui, comme nous, se refusent à voir dans cette peinture la conception et la main de Bruegel. Autour de cet *Icare*, M. Glück groupe fort justement des peintures qui, en effet, présentent avec la toile du Musée de Bruxelles les rapports les plus étroits : l'*Estuaire* de la Collection Stuyck del Bruyère, le *Port de Naples* de la Collection Doria à Rome,

l'*Archange saint Michel* dans le commerce à Berlin. Toutes ces créations, particulièrement poétiques, sont plus belles par leur inspiration générale que par leur exécution, c'est là leur caractéristique générale, qui est en contradiction avec tout ce que nous connaissons de Bruegel par ses œuvres indiscutées : chez lui le faire est toujours à la hauteur de l'imagination, et M. Glück le sent si bien, qu'il ne peut rapprocher de ces panneaux compliqués une œuvre ferme et nette comme les *Proverbes* Mayer van den Bergh; aussi enlève-t-il ces derniers à Bruegel pour les donner à son fils.

Nous croyons que M. Glück aura de la peine à faire prévaloir cette hypothèse hardie; elle se heurtera, en tout cas, à trois objections principales que nous ne pouvons qu'énoncer ici :

Les peintures que M. Gustav Glück considère comme des productions de jeunesse sont très différentes des peintures qui les suivent chronologiquement (*Le Combat de Carnaval et de Carême*, les *Jeux d'enfants*, à Vienne).

Les *Proverbes* Mayer van den Bergh sont d'une conception et d'une exécution si breugélienne, ils offrent tant de traits communs avec les œuvres incontestées, qu'il paraît impossible de les enlever au Maître.

Les dessins de Bruegel, dont quelques-uns sont datés de 1552, d'une part ne présentent pas de rapports avec le groupe de l'*Icare*, que M. Gustav Glück voudrait donner à Bruegel jeune, d'autre part sont exactement comparables, comme faire, aux *Proverbes* Mayer van den Bergh.

Si nous laissons de côté cette question des œuvres de jeunesse, autour de laquelle sans doute portera surtout la discussion, la construction de M. Gustav Glück paraît logique et solidement fondée, elle continue les traditions établies par M. Hulin de Loo — n'est-ce pas du reste à ce savant, que l'auteur dédie son livre? — elle grandit la figure de Bruegel, car elle élimine les œuvres secondaires qui tendaient à s'introduire grâce à la théorie de M. Friedlaender; elle ajoute au groupement fondamental les peintures nouvellement découvertes : quelques-unes sont d'une telle beauté, et portent si bien les caractères breugéliens, qu'elles s'établiront définitivement croyons-nous, dans le catalogue du Maître. Ce serait le cas notamment pour la *Mort de la Vierge* de Sir Lee, et pour l'*Adoration des Mages par temps de neige* de la collection Reinhart.

Malgré tout le respect que nous devons aux idées de M. Friedlaender ou de M. Glück, nous persistons à voir dans certaines de ces peintures récemment apparues, tels les *Proverbes* de Berlin, la main d'un copiste ou d'un imitateur.

Édouard MICHEL.



## REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

**Les fouilles de l'Agora d'Athènes.** — M. Theodore Leslie Shear expose dans l'*American Journal of Archeology* (octobre-décembre 1932), le résultat des fouilles exécutées à l'Agora d'Athènes, en 1931 et 1932, sous la direction de M. Edward Capps, pro-

Pausanias comme érigée en face de la stoa de Zeus. Une intéressante statue de Faune, brisée en plusieurs morceaux, a pu être reconstituée dans son intégrité ; c'est un excellent ouvrage du début du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Plusieurs têtes ont encore été



Statue de Dionysos assis, vers 530 av. J.-C.  
(Musée national d'Athènes.)



Statue de Faune.  
(Musée national d'Athènes.)

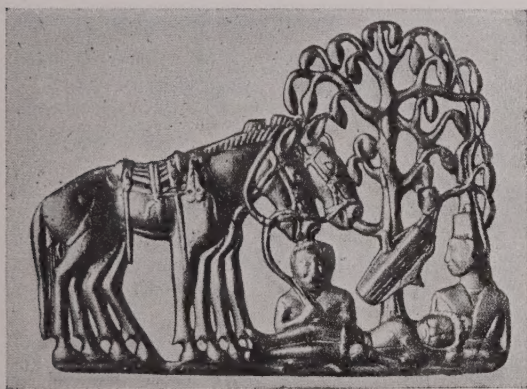
fesseur à l'Université de Princeton. On a découvert deux portiques décrits par Pausanias : la Stoa Basileios, du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et la stoa de Zeus Eleutherios, du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. De plus, nombre de sculptures ont été mises au jour, parmi lesquelles la tête de marbre d'un homme barbu, du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; une statue féminine d'un style proche de celui des Néréides de Xanthos et des Amazones du temple d'Asclépios, à Epidaure et appartenant au groupe d'ouvrages attribué au sculpteur Timotheos, au début du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; une tête féminine en bronze du IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; une statue de l'empereur Adrien (cf. les répliques d'Olympie, de Crète, de Constantinople), mentionnée par

trouvées, ainsi qu'une statuette de bronze d'Athéna Archégétis. Il faut citer aussi des spécimens de céramique, depuis le VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., notamment une plaque de terre cuite polychromée, représentant la déesse aux serpents, remontant, selon toute probabilité, vers le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; une statuette de femme vêtue d'un chiton, de l'époque de Phidias ; un bas-relief figurant une scène de combat, inspirée du Parthénon, etc. Deux objets récemment découverts ont été acquis par le Musée d'Athènes : une statue en marbre de Dionysos trouvée sur la route du Pirée, qui est la plus ancienne image connue du dieu et datée d'environ 530 av. J.-C. (voir : Kyparissis, *Deltion*, 1930-31, p. 119 et suiv., Karo, *Arch. Anz.*,



1931, 308) et le relief de Dionysos de Kephissia, bon spécimen de l'école néo-attique (cf. Kyparissis, *Deltion*).

**L'Art scythe.** — M. Oskar Waldhauer (*Panthéon*, janvier 1933) passe en revue les formes diverses de l'art scythe qui n'a été révélé que de nos jours grâce aux études de MM. Furtwaengler, Minns, Rostovtzeff, les dernières découvertes de M. Borovka (*Scythian Art*, London 1928 ; Fettich, *La trouvaille*



Plaque en or provenant de Sibérie.

scythe de Zöldhalompucza dans la *Archaeologia Hungarica*, III, 1928) ; et surtout le dernier livre de M. M. Rostovtzeff, *Skythien und der Bosphorus*, Berlin 1931. Les problèmes qui se posent actuellement concernent les rapports de cette civilisation avec la civilisation gréco-romaine, avec l'art du proche Orient, assyrien en particulier, avec l'art hellénistique, avec l'art chinois, enfin. L'auteur définit le caractère de l'art scythe, créateur de formes stylisées, géométriques et hiératiques et montre les produits hybrides qui résultèrent de l'interpénétration de cet art avec celui des nations circonvoisines.

**La Collection Plandiura au Musée d'art de Barcelone.** — Le dernier numéro du *Bulleti dels museus d'art de Barcelona* (décembre 1932) est consacré à la célèbre collection Plandiura, qui vient d'être acquise par le Musée d'art de Barcelone. Les 1.869 objets qui la composent se répartissent comme suit :

Archéologie antique. — Peinture romane, du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, provenant en grande partie, des vallées pyrénéennes. — Peinture gothique catalane : plus de quarante tableaux, dont une vingtaine proviennent de la Catalogne orientale, notamment *La Vierge au lait*, attribuée à Pere Serra, le polyptyque attribué à Lluís Borrassà, le retable de sainte Ursule, etc. — Peinture de la Renaissance : à signaler les apôtres saint Pierre et saint Paul,

par le Greco. — Peinture catalane moderne. — Sculpture romane et gothique : 116 objets du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, provenant de la Catalogne. — Céramique : 575 pièces, du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. — Verrerie : 140 spécimens de différentes époques, surtout du XIX<sup>e</sup> siècle. — Emaux : 65 pièces, celles du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle particulièrement précieuses. — Tapisseries, surtout du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles. — Ferronnerie.

**L'esquisse de A. Altdorfer pour ses fresques des « Bains Impériaux » à Ratisbonne.** — La peinture murale allemande de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle nous est très mal connue. MM. Max J. Friedlaender (*A. Altdorfer*, Leipzig 1891) et W. Schmidt (*Kunstchronik*, N. F. I., *Neues zu Altdorfer*, p. 417 et suiv.) ont été les premiers à signaler l'importance des ouvrages de ce genre, exécutés par A. Altdorfer à Ratisbonne dans les « Bains Impériaux », et qui nous sont parvenus morcelés et dans un très mauvais état de conservation. C'est M. Otto Benesch qui a eu la chance et le mérite de retrouver des photographies d'ensemble, exécutées en 1887, lors de la découverte de ces peintures, qui, à cette époque, présentaient encore un tout homogène. Ces photographies égarées depuis, ont été récemment retrouvées et publiées par M. O. Benesch (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI-1930, p. 179). M. Peter Halm (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1932, cahier 4) étudie fragments et photographies, auxquels s'adjoint un dessin des Offices (N<sup>o</sup> 1698, sous le nom de G. Haekaert) qu'il attribue à Altdorfer (cf. les dessins d'Altdorfer, surtout, au Cabinet des Estampes de Berlin, ses esquisses architecturales, pour la *Naissance de Marie* et *Suzanne au bain*, de Munich). En effet, ce dessin correspond, d'une façon très exacte, aux fragments conservés qui nous montrent une scène de bain dans une maison seigneuriale. M. P. Halm analyse le sujet et le style de la peinture. Il insiste sur la fréquence du thème même, dans l'iconographie de l'époque, mais il ne cite pas le livre de M. Van Marle, *L'iconographie de l'art profane*, 1931, qui traite aussi de ce sujet.

L'importance de ces peintures murales monumentales est d'autant plus réelle que nous avons ici une œuvre tardive (vers 1430) de la période où l'artiste tendait vers le « petit art », alors qu'à Ratisbonne il ne dédaigne nullement les problèmes de l'espace, de la perspective, des volumes, etc. Par là, cette œuvre d'Altdorfer est apparentée à son tableau de *Suzanne au bain* (1426). Parmi les contemporains, seul Holbein le jeune est arrivé à des résultats analogues. Y a-t-il eu influence de l'un sur l'autre, la question reste ouverte. Quant à l'influence italienne, il n'est pas démontré, pas plus que pour Holbein, qu'Altdorfer ait jamais fait le voyage d'Italie. Un appendice nous donne la liste des fragments conservés des fresques de Ratisbonne.



**Les primitifs siennois et l'art byzantin.** — M. Gabriel Hanotaux précise (*Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> février 1933) le rôle des primitifs siennois dans la transmission et l'évolution de la tradition byzantine en Occident. L'auteur détermine le caractère particulier de l'école siennoise, les tendances qui ont conditionné son développement et les liens qui rattachent Simone Martini et Lippo Memmi, venus en Avignon, aux primitifs avignonnais. « Les deux inspirations s'unissent, conclut M. Hanotaux, la coupole se marie à l'ogive. »

**Michel-Ange et Tribolo.** — M<sup>me</sup> Bertha H. Wiles



Fiesole dans les rochers, attribué à Tribolo.  
(Florence, Jardins Boboli.)

étudie (*Art Bulletin*, mars 1932) l'influence exercée par Michel-Ange sur certaines œuvres de Niccolò Tribolo. Ce sculpteur doit être considéré, dans l'ensemble, comme un émule de Jacopo Sansovino (voir le relief du *Sposalizio*, à la Santa Casa de Lorette ; l'*Assomption* de San Petronio de Bologne, les *putti* de la fontaine d'Hercule à la Villa Medici de Castello, etc.). L'auteur, tout en retraçant sa carrière, s'arrête sur ses copies d'après le grand maître florentin, et lui attribue un certain nombre d'œuvres michelangelesques. Ainsi le *dieu fluvial* de la villa Corsini, à Castello, correspondrait à la description que Vasari a faite d'une œuvre de Tribolo destinée à la villa de Cristofano Rinieri, à Castello (actuellement Villa Corsini). M. Inigo Triggs, dans *The Art of garden design in Italy*, 1906, a été le premier à proposer cette identification (voyez aussi A. Gottschewski dans son édition de Vasari). Cette statue, exécutée entre 1537-1550, a dû être connue de Jean de Boulogne et lui a inspiré sa conception des *dieux fluviaux* des jardins Boboli, terminés en 1576. Peut-être, aussi, les figures de la fontaine de la piazza Navone, à Rome, par le Bernin, ont-elles subi cette influence, par l'intermédiaire du même Jean de Boulogne (cf. A. Muñoz, *Rassegna d'Arte*, 1916, p. 162). M<sup>me</sup> B. H. Wiles tâche d'identifier d'autres œuvres michelangelesques de Tribolo. C'est encore le texte de Vasari qui lui sert de guide et qui lui permet de voir dans le relief de *Fiesole s'élevant parmi les rochers* (Florence, Jardins Boboli), une œuvre de Tribolo exécutée dans cette manière.

**Saint Antoine dans l'iconographie siennoise.** — M<sup>me</sup> Lilia Marri Martini consacre une étude fort développée à l'évolution iconographique du type de saint Antoine (*Bollettino senese di storia patria*, fasc. II, 1931), chez les peintres siennois de différentes époques et, en particulier, de la première moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

**L'Exposition de Rembrandt à Amsterdam en 1932.** — M. George Isarlov étudie dans un article fort intéressant (*L'Amour de l'Art*, novembre 1932) l'œuvre de Rembrandt, dont une grande partie a été réunie à l'Exposition récente d'Amsterdam. L'auteur tâche de définir les éléments qui ont contribué à la formation de l'art du grand artiste hollandais (apport italien, influences diverses) et donne quelques points de repère nouveaux pour l'analyse plus précise de son style et la détermination de sa place parmi ses contemporains. On regrettera seulement que les limites de l'article n'aient pas permis à M. G. Isarlov de développer son analyse.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



# Lisez **BEAUX-ARTS**

**Le Journal des Arts**  
**et vous serez au courant de**  
**TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE**

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

***Paraissant tous les vendredis***

**(6 pages, format journal, abondamment illustrées)**

*140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII<sup>e</sup>*

## **Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris**

***Fondation Jacques Doucet***

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

*Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8<sup>e</sup>)*



# DUVEEN BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE